

Introdução

Na tese “O hino *Veni Creator* de Nicolas de Grigny: uma análise interpretativa da obra com especial ênfase na ornamentação”, pretendo sustentar a melhor solução para a interpretação dos inúmeros ornamentos que surgem nesta obra, uma vez que o compositor não deixou qualquer tabela explicativa acerca da forma de execução dos ornamentos que emprega, como outros compositores da sua época fizeram nos preâmbulos dos seus *Livre d’orgue*.

Para além de um gosto particular pelo repertório organístico do barroco francês que me foi inculcado, sobretudo, por um organista e amigo - Nicolas Roger - como intérprete, a escolha deste tema revestiu-se de especial importância no sentido em que aborda uma matéria fundamental na performance de qualquer obra musical, mas especialmente, da época em questão. A eleição do objecto de tese prendeu-se, igualmente, com o facto do ensino da música antiga francesa ser bastante negligenciado na maioria das escolas de música do nosso país. Como professora, gostaria que os meus alunos não permanecessem indiferentes a um repertório tão relevante, no panorama da música europeia barroca para órgão.

Nicolas de Grigny foi o compositor escolhido para o tema deste trabalho, por ter sido um compositor que se destacou dos seus contemporâneos pela técnica contrapontística e ornamental, posta ao serviço da expressão musical, e por ter enriquecido de tal maneira as formas tradicionais que até o próprio Bach viria a copiar toda a sua obra em 1713.

Inicialmente, a ideia era analisar os cinco hinos de Nicolas de Grigny, (constituindo os mesmos o programa do recital), o que se revelou uma tarefa inexecutável pois ficaria um trabalho demasiado extenso, pelo que me dediquei exclusivamente ao primeiro. Na parte prática, decidi então abordar outros compositores da mesma época, o que me permitiria a divulgação da música francesa barroca para órgão de uma forma mais ampla.

Antes de entrar na questão da ornamentação, objectivo primordial deste trabalho e, no intuito de contextualizar o objecto de estudo, detenho-me em alguns aspectos, tais

como, as características do idioma musical do compositor, as práticas interpretativas da música francesa na época em questão, nomeadamente, a *inegalité*, andamento, articulação e dedilhação, questões que considero indispensáveis a uma melhor compreensão do assunto. Nesse sentido, faço também uma pequena análise das peças que constituem o hino referindo-me, sobretudo, às cores sonoras do órgão que as mesmas colocam em destaque e que eram indicadas pela maioria dos compositores, característica inerente à escola de órgão francesa.

Seguidamente, apoiando-me em alguns tratados de ornamentação e, sobretudo, no livro *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, de Frederick Neumann (que esteve na base deste trabalho), na audição exaustiva de discos de música barroca francesa em diferentes interpretações, na opinião do meu co-orientador, bem como do organista Willem Jansen, professor no *Conservatoire de Toulouse*, com quem estudei a título particular durante o ano lectivo de 2009/2010 apresento, em primeiro lugar, os ornamentos mais usados pelo compositor, (indicando para cada um o seu desenho melódico, o lugar mais apropriado para uso do mesmo, os símbolos e possíveis interpretações), opinando depois acerca da melhor interpretação para os ornamentos do primeiro hino de Nicolas de Grigny, tendo em conta o que escreveram os seus contemporâneos e predecessores.

Obviamente que a ornamentação, como qualquer outro aspecto interpretativo, é um assunto que acarreta um certo grau de subjectividade sendo, por isso, muito susceptível a controvérsias. Não ambicionando pôr fim a essas problemáticas, até porque as considero indispensáveis ao processo criativo na música, espero contribuir, no entanto, para uma melhor compreensão e interpretação da música de órgão francesa do século XVII, assim como para a sua divulgação (especialmente na parte prática da dissertação).

Evidentemente que um trabalho de pesquisa nunca está isento de obstáculos e, no meu caso em particular, o tema escolhido e a dificuldade em encontrar material sobre o assunto nas bibliotecas do nosso país, aliados ao factor tempo (elaborar uma pesquisa aturada, dar as minhas aulas, preparar o recital, estar com a família), foram talvez os piores adversários à concretização desta tarefa.

Finalmente, gostaria de agradecer ao Prof. João Vaz, cuja orientação foi fundamental na concretização deste projecto, ao meu marido pelo apoio e ajuda informática e, aos meus queridos filhos, a quem tantas vezes faltou a paciência e o carinho da mãe, devido ao tempo dedicado a este trabalho verdadeiramente entusiasmante mas, ao mesmo tempo, tão esgotante.

1. Características gerais da escola de órgão francesa do século XVII¹

Em 1531 surge em França a primeira recolha de música para órgão, impressa nas oficinas de Pierre Attaingnant (c.1494-1552). Esta colectânea é constituída por sete volumes: três incluem música sacra para várias ocasiões, mais adequada ao órgão, contendo os restantes quatro volumes música secular e mais apropriada a instrumentos como o clavicórdio ou cravo. Embora maioritariamente composta por transcrições de obras vocais, todas de anónimos, esta obra reveste-se de especial importância, na medida em que constitui o embrião da escola francesa de órgão clássico, que se afirmará mais tarde nas obras dos mestres do século XVII.

Desde Attaingnant que não se conhece qualquer música de órgão escrita até ao final do século, quando nomes como Claudin le Jeune, Du Carroy e Guillet vão saindo do anonimato. Pouco a pouco, estes compositores vão dissociando a música vocal da instrumental, contribuindo para a nascença de uma música exclusivamente destinada ao órgão.

Com a publicação dos *Hymnes pour toucher l'orgue avec les fugues et recherches sur leur plain chant* em 1623, Jehan Titelouze (considerado por muitos o pai da música para órgão clássico) estabelecerá um marco definitivo na evolução do estilo do instrumento. Sublinhando em primeiro lugar o carácter utilitário da música, Titelouze aplica alguma ordem e disciplina nas experiências dos seus predecessores.

Os oito modos eclesiásticos usados pelo compositor de uma forma pura, estão na base de versos de *cantus firmus*, *ricercares* (designados *recherches* pelo autor), *canons*, ou misturas como *ricercares* e formas de *cantus firmus*, escritos numa textura a quatro vozes (salvo raras excepções) que extraem todo o seu material melódico do canto gregoriano.

¹ William Joseph MAUL, *The organ works of Nicolas de Grigny*, (diss., U. de Washington), 1965, pp. 1-43; Norbert DUFOURCQ, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze a Jehan Alain*, 2nd ed., Paris, Librairie Floury, 1949, pp. 37-88; Jon LAUKVIK, *Historical Performance Practice in Organ Playing*, Vol.I., tradução da 3^a ed. (Orgelshule zur historischen Aufführungspraxis) por Brigitte and Michael Harris, Stuttgart, Carus, 1996, pp. 159-160; Sandra SODERLUNG, *Organ Technique An Historical Approach*, Vol.II, Chapel Hill, Hinshaw Music, 1980, p.102

A polifonia instrumental, levada por Titelouze ao mais alto nível de perfeição, dará lugar, em meados do século, a um tipo de música menos difícil, menos didáctica, mais agradável e humana, e de uma assimilação mais simples. As *fugues et caprices* do organista François Roberday, publicadas em 1660, embora pertencendo ainda à escola dos polifonistas, são extremamente influenciadas pelas obras de Frescobaldi e Froberger, anunciando já as novas tendências.

O *Premier livre d'orgue* de Guillaume-Gabriel Nivers, escrito apenas cinco anos mais tarde, determinará uma mudança importante na composição para órgão que adquire cada vez mais influências seculares. Um estilo mais harmónico orientado tonalmente, grupos de frases mais regulares direccionando-se aos modos maiores e menores como únicos, conduziram gradualmente a um afastamento do método polifónico contrapontístico do idioma de escrita de Titelouze.

Do estilo de ópera desenvolvido por Jean-Baptiste Lully (nomeado superintendente do rei Luís XIV em 1661), várias características foram adoptadas na música para órgão, nomeadamente a forma de abertura, lento-rápido-lento, e o uso do estilo monódico em *récits* para vários registos solo, nos quais Nivers se esforça para imitar os cantores e os ritmos de dança. Nestas peças de origem secular, o compositor emprega um estilo mais homofónico e ritmos mais vivos do que os usados por autores como Titelouze, por exemplo.

Fiel aos modos eclesiásticos, o compositor introduz formas destinadas a parafrasear os temas litúrgicos: versos com *cantus firmus*, fugas, recitativos, duos, diálogos entre vários registos ou combinações de registos e peças chamadas *basse*, evidenciando um especial interesse pelas cores do órgão e revelando-se um inovador na área da registação. A ornamentação é directamente transferida do estilo de cravo.

Estabelecendo claramente um novo estilo, a publicação de Nivers deu início à denominada época de ouro da música francesa para órgão, influenciando as gerações seguintes de organistas, que parecem ter modelado os seus livros de órgão no seu, e que encontrará o seu expoente máximo na obra de Nicolas de Grigny.

2. Nicolas de Grigny - Dados Biográficos²

Nos arquivos da paróquia de Saint-Pierre-le-Vielle, em Reims, figura o registo de baptismo de Nicolas de Grigny com data de 8 de Setembro de 1672. Compositor e organista francês, oriundo de uma família de músicos - o seu pai, o seu avô e um dos seus tios paternos foram organistas em Reims - Grigny inicia os seus estudos musicais provavelmente com seu pai, vivendo os seus primeiros anos à sombra da catedral.

Depois dos estudos iniciais em Reims, Grigny procura em Paris um complemento à sua formação, onde se encontravam alguns músicos e organeiros da sua cidade natal detentores de uma posição suficientemente importante. Através de Coulassse, protegido de Lully e mais tarde nomeado um dos quatro mestres de capela do rei, Grigny pôde contactar de perto com os músicos da corte e do teatro. Com Enocq e Lesclop, ambos construtores de órgãos, conheceu os organistas mais hábeis da capital.

Entre 1693 e 1695 foi organista na igreja da abadia de Saint Denis, perto de Paris, onde o seu irmão André era prior. Ao que parece terá sido também, nesta altura, aluno de Lebégue. Na lista de organistas e mestres de cravo mais credenciados de 1695, figura o seu nome, escrito como Desgrigny, autógrafo que encontraremos mais tarde nos arquivos de Reims.

Nesse mesmo ano, Grigny casa com Marie Magdeleine de France, filha de um comerciante parisiense, encontrando-se no ano seguinte de volta a Reims onde levará uma existência familiar entre os pais, esposa e sete filhos. Não se sabe ao certo quando terá assumido o cargo de organista da Catedral de Notre-Dame, pois o título de organista que lhe foi conferido aparece, pela primeira vez, no registo de baptismo do seu terceiro filho, a 4 de Julho de 1698. Mantendo este cargo até à sua morte, ofereceu também os seus serviços como organista na igreja da paróquia de Saint Symphorien em Reims, no ano anterior à sua morte.

² William Joseph MAUL, *The organ works of Nicolas de Grigny*, (diss., U. de Washington), 1965, pp. 38-42; Michel CHAPUIS, notas ao disco *Le livre d'orgue de Nicolas de Grigny*, Tome II, Astrée, 1976B; Brigitte François-SAPPEY, "Nicolas de Grigny", *Guide de la musique d'orgue*, Gilles Cantagrel, Paris, Fayard, 1991, p. 406; André PIRRO, *Prefácio do Livre d'orgue de Nicolas de Grigny*, Shott, 1877; Grace HARVEY, *French organ Music Past and Present*, New York, Bibliolife, 1919, pp.33-34 ; Julie Anne SADIE, *Guide de la musique baroque*, traduzido do inglês por Marc Vignal, L'Etang-laVille, Fayard, 1995, p. 216

Nicolas de Grigny morreu a 30 de Novembro de 1703, deixando-nos apenas um *Livre d'orgue*, contendo nove grupos de peças – as quatro secções do ordinário de uma missa, cinco hinos e, ainda, um *point d'orgue* no final do livro. A obra foi publicada pela primeira vez, em Paris, no ano de 1699, por Pierre Augustin le Mercier, tendo sido reeditada por C. Ballard em 1711. Dois anos mais tarde, Bach recopia-a para estudo pessoal.

Da sua vida de artista apenas sabemos o que a sua obra nos revela e, apesar de ter deixado um único livro de órgão, o génio de Grigny distingue-se, sem qualquer dúvida, da massa de organistas compositores, situando-o na classe dos criadores de todo o mundo.

3. A linguagem de Nicolas de Grigny a par do papel do órgão na Igreja

Grande parte da música escrita para órgão datada entre 1400 e 1700 consiste em versos para interpolar com passagens cantadas pelo coro nas missas e ofícios principais, podendo também servir, no caso de versos polifônicos, como substitutos do coro, sobretudo em igrejas onde a manutenção de um grupo profissional era financeiramente insustentável. A proliferação deste repertório nessa altura deveu-se, essencialmente, à função dos organistas católicos, que foi sendo ditada ao longo dos séculos pela Igreja.³

O Concílio de Trento (1545-1563) tentou regular o uso do órgão, restituindo ao coro ou celebrantes passagens de texto que se considerava importante ouvir, e estabelecer uma prática uniforme em igrejas dominadas pelos papas romanos. No entanto, em França, onde um forte nacionalismo episcopal hierárquico desejava tornar-se independente do controlo de Roma, houve grande resistência.⁴

Emitido em 1600 pelo papa Clement VIII, o *Ceremoniale episcoporum*, pelo qual a maioria dos contratos entre organistas e igrejas se regulou entre 1604 e 1670, autorizava que o órgão (excepto na quaresma e advento) alternasse com o *kyrie*, *gloria*, *sanctus* e *agnus Dei* da missa, como com os hinos e cânticos de matinas e vésperas.⁵

De modo a definir as formas de culto, incluindo a música para todas as catedrais, colegiais e igrejas na arquidiocese de Paris, foi publicado em 1662 o *Ceremoniale parisiense*, expandindo as possibilidades para o uso do órgão que podia, agora, tocar em laudes, terças, completas, bênção do Santíssimo assim como noutras secções destes serviços em adição à missa, matinas e vésperas. Nos ofícios era permitido que o órgão fosse tocado nos hinos e cânticos (especialmente o *magnificat* e o *Te Deum*) e em certas antífonas. Foi dada grande liberdade ao organista, ao qual apenas era exigido que em cada primeiro verso das secções maiores da missa (*kyrie*, *gloria*, *sanctus* e *agnus Dei*) e dos hinos aparecesse a melodia do cantochão.⁶

Já em 1630 tinha sido publicado, para a igreja de Troyes, um documento em jeito de regulamento que estipulava os deveres do organista, contendo numerosas precisões

³ Nicolas Gigault's Life and Work",
<<https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action;jsessionid=0A4A5939EB1A25FA8CFDAF39974697A1?institutionalItemId=1106>>

⁴ Id., ibid.

⁵ Francis VONARB, "Veni Creator", <http://www.newadvent.org/cathen/15341a.htm>

⁶ Nicolas Gigault's Life and Work",
<<https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action;jsessionid=0A4A5939EB1A25FA8CFDAF39974697A1?institutionalItemId=1106>>

relativas ao papel do órgão no acompanhamento e alternância litúrgica, segundo as festas da igreja. Nesta perspectiva, tratava-se de uma espécie de contrato entre o organista e as autoridades eclesiásticas, compreendendo detalhes referentes aos registos que o mesmo devia usar, apresentando, conquanto, em certos casos, a forma como se devia impor. Tocar um prelúdio ou um *plein jeu* antes do primeiro salmo das vésperas, no fim do *magnificat*, no 1º, 5º, 20º e últimos versos do *Te Deum*, tocando os outros versos sobre diferentes registos do órgão ou executar, durante a missa, uma fuga a seguir ao *sanctus* sobre o *trompette, clairon, voix humaine* ou outro registo relacionado com o tom em que se cantará o moteto, na elevação, eram algumas das “obrigações” do organista impostas pelo documento de Troyes.⁷

Muitos livros de órgão, entre os quais o *Premier livre d'orgue contenant une messe et les hymnes des principales festes de l'année* de Nicolas de Grigny, seguiram as linhas estabelecidas pelos cerimoniais.⁸

Embora tenha de assumir um compromisso entre a utilização de uma melodia imposta (sobretudo nos versos com *cantus firmus*) e uma função litúrgica (a maioria das peças destinava-se a substituir secções da liturgia que poderiam ser recitadas ou cantadas na versão de cantochão), a criação musical de Grigny torna-se genuína ao conseguir realçar as melodias litúrgicas nos versos impostos ou, por outro lado, apresentá-las de uma forma mais subtil e, ao mesmo tempo, relacionar os versos musicais com as letras que eles substituem (letras mudas mas presentes em todas as memórias e, em algumas igrejas, pronunciadas antes ou durante a intervenção do organista) representando uma síntese e um culminar da escola de órgão francesa do século XVII.⁹

A obra de Grigny distingue-se da obra dos seus antecessores e contemporâneos, pela riqueza da textura, complexidade do contraponto e expressão dos ornamentos melódicos.¹⁰

⁷ Nicole GRAVET, *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, Chatenay Malabry, Ars Musicae, 1996, p. 26

⁸ Nicolas Gigault's Life and Work”,
<<https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action;jsessionid=0A4A5939EB1A25FA8CFDAF39974697A1?institutionalItemId=1106>>

⁹ Brigitte François-SAPPEY, “Nicolas de Grigny”, *Guide de la musique d'orgue*, Gilles Cantagrel, Paris, Fayard, 1991, pp. 407-408

¹⁰ Almonte HOWELL, “Grigny, Nicolas de”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, Vol.7, p.730

As formas, basicamente as mesmas em uso ao longo do século XVII, foram enriquecidas pelo compositor de várias maneiras: muitos dos *récits* apelam para um par de vozes solo, em vez de uma única voz solista, contra o acompanhamento, o tratamento fugado aparece em andamentos que não são fugas nem diálogos, um baixo harmónico é frequentemente incorporado a formas como a fuga ou o quarteto. A combinação de formas, por exemplo diálogo + duo, ou diálogo + trio, é também usada por Grigny para enriquecer as formas tradicionais. As suas *fugues à 5*, escritas numa textura a cinco partes (pouco usual ou somente pontual nos seus predecessores), requerendo o uso de dois manuais e pedal, representam o culminar desta forma em França.¹¹

O estilo harmónico de Grigny é feito da mistura de elementos tonais e modais com uma predominância para a tonalidade, sendo as modulações, na maior parte das vezes, claramente delineadas e iniciadas pela melodia, embora o plano tonal não seja tão bem organizado como o que podemos encontrar no século XVIII tardio como, por exemplo, nas obras de Bach. Como o material melódico deriva essencialmente do cantochão, é inevitável que haja uma influência fortemente modal especialmente nos versos com *cantus firmus*.¹² Por exemplo, o 1º verso do hino *Veni Creator*, pelo facto de estar escrito no modo de sol transposto para fá (com mi bemol), o centro tonal para o qual a melodia conduz é fá, o que cria uma certa ambiguidade tonal.

Tal como Titelouze, Nicolas de Grigny unificou a sua música com uma congruência magnificente do material melódico, baseado no cantochão. Na exposição de uma melodia, ele não hesita em incorporar intervalos de décima e, através de alguns silêncios judiciosamente repartidos, marca uma etapa necessária ao desenvolvimento de uma ideia.¹³

O tipo de escrita para a pedaleira é de um virtuosismo que não se verifica em nenhum outro compositor da escola clássica francesa para órgão, (ver no anexo I o uso que o compositor faz da pedaleira, por ex., na *fugue à 5*). À semelhança dos seus contemporâneos, Grigny recorre ao contraste de cores do órgão clássico francês.¹⁴

¹¹ Almonte HOWELL, “Grigny, Nicolas de”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 6th ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, Vol.7, p.730
Id., Ibid.

¹² William Joseph MAUL, *The organ works of Nicolas de Grigny*, diss., U. de Washington, 1965, pp. 120-144

¹³ William Joseph MAUL, *The organ works of Nicolas de Grigny*, (diss., U. de Washington), 1965, p. 119

¹⁴ Cfr. Almonte HOWELL, “Grigny, Nicolas de”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 6th ed., London, Macmillan, 1980, Vol.7, pp.730

Os ornamentos que muitos dos seus contemporâneos deixaram à descrição do intérprete, são cautelosamente escritos por Grigny, o que denota um fascínio do mesmo pela *vocalité* que ele tenta aplicar à “voz” do órgão não deixando, porém, ao intérprete das suas obras¹⁵ praticamente espaço para a improvisação. Assimilando todos os novos géneros e as novas formas homofónicas seculares de Nivers e Lebègue¹⁶, a escrita contrapontística de Grigny, não se dissociando da estética da época, volta atrás à qualidade da música de Titelouze, combinando elementos de todo o século num grau não presente em qualquer outro compositor. Mas, se ele ultrapassa os seus émulos, é pela profundidade do sentimento, inspiração nobre e pensamento religioso (Norbert Dufourcq), o que lhe vale o bom título de “Órgão Místico” anuído por Tournemire¹⁷.

¹⁵ Brigitte François-SAPPEY, “Nicolas de Grigny”, *Guide de la musique d'orgue*, Gilles Cantagrel, Paris, Fayard, 1991, p. 408

¹⁶ Um ano após a última publicação de Nivers surge o primeiro livro de órgão de Nicolas Lebègue (compositor de especial interesse no presente trabalho por ter sido professor de Nicolas de Grigny), obra que segundo o autor contém todas as variedades que se praticavam naquela altura nas principais igrejas de Paris. No domínio da harmonia Lebègue fez a transição em direcção ao tonalismo ao mesmo tempo que explorou sistematicamente as novas formas e cores de Nivers num estilo mais polifónico que o usado pelo último. Lebègue cultiva de tal forma as possibilidades idiomáticas dos registos e combinações que chega a considerar as suas peças intocáveis em órgãos onde não figurem os registos para os quais escreveu.

¹⁷ Brigitte François-SAPPEY, “Nicolas de Grigny”, *Guide de la musique d'orgue*, Gilles Cantagrel, Paris, Fayard, 1991, p. 407

4. O hino *Veni Creator* de Nicolas de Grigny – Breve análise¹⁸

Veni Creator é um dos hinos mais populares do repertório latino, admitido para Vésperas no Breviário Romano (I e II), Terça de Pentecostes e também para toda a oitava.

Esta oração dos crentes, implorando o socorro do Espírito-Santo, é também praticada com funções solenes como eleições de papas, ordenações de padres, consagrações de bispos, entre outras.

Pensa-se que o texto tenha sido escrito no período carolíngio, sendo frequentemente atribuído a Hrabanus Maurus.

Pertencente aos Ofícios (uma das categorias principais dos serviços litúrgicos), a melodia do hino *Veni Creator* é, provavelmente, anterior ao texto tendo servido originalmente o hino ambrosiano *Hic est dies verus Dei*.

¹⁸ Vicent A. LENTI, “Urban VIII and the Revision of the Latin Hymnal” <<http://www.ewtn.com/library/LITURGY/REVISHYM.TXT>>; Paulo HAMEL, “Música Sacra e & Adoração, Que é um hino?” <http://www.musicaeadoracao.com.br/hinos/que_e_hino.htm>; Francis, VONARB, “Veni Creator”, <http://www.newadvent.org/cathen/15341a.htm>; Roland de CANDÉ, *Histoire universelle de la musique*, tome 1, Paris, Éditions le Seuil, 1978, pp. 217-218; William Joseph MAUL, *The organ works of Nicolas de Grigny*, (diss., U. de Washington), 1965, pp. 74-100; Pierre-Paul LACAS, notas ao disco de Michel Chapuis, *Le livre d'orgue de Nicolas de Grigny*, Tome II, Astrée, 1976; Brigitte François-SAPPEY, “Nicolas de Grigny”, *Guide de la musique d'orgue*, Gilles Cantagrel, Paris, Fayard, 1991, p. 407; Catholic Encyclopedia, “Veni Creator Spiritus”, <<http://www.newadvent.org/cathen/15341a.htm>>

Melodia:

VII
V

E- ni, cre- á- tor Spí- ri- tus, mentes tu-ó-rum ví- si- ta,
imple su- pérna grá- ti- a quae tu cre- ásti, pécto- ra.

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a large 'V' and a 'VII' above it. The notes are written in a simplified, blocky style. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables across notes.

Letra: ¹⁹

Veni, creátor Spíritus,
Mentes tuórum visita
Imple superna grátia
Quae tu creásti, péctora.

Qui díceris Paráclitus,
Donum Dei altíssimi
Fons vívus, ignis, caritas
Et spiritalis únctio.

Tu septifórmis múnere,
Dextrae Dei tu dígitus,
Tu rite promíssum Patris,
Sermóne ditans gúttura.

Vinde, Espírito Criador,
visitai as almas dos Vossos,
enchei de graça celestial
Os corações que criastes.

Sois o Divino Consolador
o dom do Deus Altíssimo
fonte viva, o fogo, a caridade
a unção dos espirituais.

Com os vossos sete dons,
sois o dedo da direita de Deus,
Solene promessa do Pai,
Inspirando nossa palavras.

¹⁹ Existem várias versões quer da melodia quer da letra do hino Veni Creator. Esta versão é a que se encontra no hinário de Solesmes de 1938/1988.

Accénde lúmen sénsibus,
Infunde amórem córdibus,
Infirma nostri córporis
Virtúte firmans pérpeti.

Acendei a luz nos sentidos,
insuflai o amor nos corações,
amparai na constante virtude
a nossa carne enfraquecida.

Hoatem repéllas lóngius,
Pacémque dones prótinus,
Ductóre sic te práevio
Vitémus omne nóxium.

Afastai para longe o inimigo,
Trazei-nos prontamente a paz,
Assim guiados por vós
Evitaremos todo o mal.

Per te sciámus da Patrem
Noscámus atque Fílium
Te utriúsque Spíritum
Crédamus omni témpore.

Por Vós explicar-se-á o Pai,
E conheceremos o Filho,
Dai-nos crer sempre em vós
Espírito do Pai e do Filho.²⁰

Com base no hino *Veni Creator*, Nicolas de Grigny compôs cinco peças para as Vésperas de Pentecostes: *Veni Creator en taille à 5, fugue à 5, duo, récit de cromorne e dialogue sur les grand jeux*, todas elas escritas no tom gregoriano de sol autêntico transposto para fá (com mib) harmonizado quase tonalmente pelo autor, soando como se estivessem escritas no tom de SibM com cadência na dominante. Destinando-se a alternar com as seis estrofes que compõem o hino, segundo o princípio *pulsatum alternatium* reiterado por todos os cerimoniais, estas peças individuais, geralmente curtas (embora em Grigny sejam consideravelmente mais extensas que as de qualquer um dos seus predecessores), eram concebidas tendo em conta os registos que as mesmas punham em valor individualmente ou colectivamente, podendo corresponder a qualquer um dos grupos seguintes:

- 1- versos com *cantus firmus*;
- 2- fugas;
- 3- peças para duas ou mais vozes com cores tonais diferentes;
- 4- peças para voz solo com acompanhamento;
- 5- diálogos entre cores tonais contrastantes.

²⁰ Como a sexta estrofe já invoca a Divina Trindade, Francis Vonarb, aconselha a não cantar o Glória Patri.

4.a: *Veni Creator en taille*

Adicionando a *fourniture* e a *cymbale* aos principais de 16', 8', 4' e 2', obtemos a estrutura de registação do *plein jeu*, cuja primeira peça do hino *Veni Creator* constitui um exemplo; o *cantus firmus* é executado no pedal, normalmente, com um registo de *trompette*.²¹ Os versos com *cantus firmus* são sempre usados como primeiro verso de cada secção maior da missa, assim como primeiro verso de cada hino, seguindo muito de perto o plano estabelecido por Titelouze.

O *cantus firmus* é colocado no tenor apresentado em notas longas, o mais comum em Grigny, constituindo o principal material melódico (exemplo 1).



Ex. 1

O compositor respeita três das respirações naturais dos quatro períodos do hino, compassos dezasseis, vinte e sete e trinta e oito.

De notar que Grigny não usa sistematicamente as semibreves iguais, o seu desenvolvimento regular é interrompido por algumas notas de passagem como, por exemplo, no compasso 19, com uma semínima ligando uma mínima pontuada à semibreve do compasso seguinte.

O *cantus firmus* entra após uma breve introdução, geralmente de carácter livre em Grigny, embora neste caso o autor faça uma breve alusão à melodia (exemplo 2).

²¹ Nicole GRAVET, *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle*, Châtenay Malabry, Ars Musicae, 1996, p. 38



Ex. 2

Ainda que Grigny não hesite em alterar o canto cromaticamente nas formas modernas e seculares como o duo, o trio e o diálogo, ele não altera o canto, conscientemente, nas formas tradicionais com *cantus firmus* e nas fugas. No entanto, antes da cadência final e com o objectivo de tonalizar, o compositor introduz um mi bequadro nessa voz.

4.b : *Fugue à 5*

A fuga francesa dos séculos XVII e XVIII, ao contrário do que se passa no resto da Europa que adere ao tema glosado vindo de Espanha, torna-se num tipo de peça decorativa. Aperfeiçoando uma escrita vertical que valoriza a melodia, os organistas franceses elaboram um estilo único, praticando uma forma contrapontística própria em que o tema não é fonte de desenvolvimento. Grigny coloca sempre as suas fugas como segundo verso de cada hino ou secção maior da missa, excepto no *agnus Dei* que não contém fuga.

Ao escrever cinco das suas nove fugas a cinco vozes (entre as quais a *fugue à 5* do *Veni Creator*), o compositor demonstrou definitivamente a sua predilecção por uma textura mais envolvente.

Na fuga para o *Qui diceris paraclitus*, Grigny não retira o material melódico da cabeça do hino, tão familiar aos nossos ouvidos, mas sim do início do segundo verso (exemplo 3).



Ex. 3

Depois da exposição do tema nas cinco partes, o sujeito aparece invertido na segunda secção da fuga a partir do compasso dezasseis num episódio a três vozes. Segue-se um *strett*, entre pedal e o soprano de *cornet* e, desde a entrada do *cromorne*, dá-se início à coda com cadência final na dominante de Si bemol maior.

4.c: Duo

Consistindo em peças imitativas a duas partes baseadas em melodias de dois ou três compassos, os duos, quando usados, são geralmente colocados como terceiro verso, imediatamente a seguir à fuga.

Após a exposição da melodia em várias tonalidades, que vai sendo alternada com episódios que usam maioritariamente material baseado no tema, mas também livre, alguns duos contêm codas escritas como recitativo.

Na escola francesa, os duos são sempre suaves e, tal como o duo de Grigny do hino *Veni Creator*, são muitas vezes em forma de giga.

Comentando a estrofe *Accénde lumen sênsibus*, esta peça inspira-se nas primeiras notas do terceiro período do cantochão e, contrariamente ao seu hábito, Grigny não introduz nenhum episódio declamado. Sob o ponto de vista tonal, este duo destaca-se pelo aparecimento do tom de lá menor, num ambiente de si bemol maior, assim como pela justaposição de terceiras de diferentes qualidades, que se observa nos compassos 17 e 19.



Ex. 4

Esta giga fugada em 12/8, de alegria e serenidade dançante, simbolizando presumivelmente a vivacidade do Espírito Santo, constitui uma perfeita homenagem aos Couperin, fazendo lembrar, ao mesmo tempo, a giga em sol menor de Louis Couperin e

a terceira secção do *offertoire sur les grands jeux* da *messe pour les paroisses* de François Couperin.²²

4.d: *Récit de Cromorne*

Tal como o seu nome indica, os recitativos são imitativos de composições vocais a solo. Baseados no estilo de recitativo encontrado na ópera francesa, especialmente a de Lully, os recitativos franceses tendem a ser mais melódicos, sem uma diferença tão grande entre ária e recitativo comparativamente à ópera italiana. As melodias dos *récits*, muitas vezes altamente ornamentadas, são uma composição do princípio ao fim sem repetições do material melódico.

Inserindo-se nas peças de vozes solo com acompanhamento, os recitativos podem ser de três tipos, de acordo com o lugar onde se encontra a melodia relativamente ao acompanhamento: *récit en dessus* (melodia no soprano), *en taille* (melodia no tenor) ou *basse* (melodia no baixo).

O *récit de cromorne* (o único em todo o livro), do hino *Veni Creator* de Grigny, é do tipo *en dessus*, sendo o material melódico retirado das últimas cinco notas do cantochão, transpostas uma terceira acima (exemplo 5).



Ex. 5

O tema para o *Per te sciamos da patrem*, ouvido primeiramente nas três entradas sobre os *jeux doux*, retoma uma fórmula rítmico-melódica bem típica do compositor, que reaparece muitas vezes num contorno variado.

²² Pierre-Paul LACAS, notas ao disco de Michel Chapuis, *Le livre d'orgue de Nicolas de Grigny*, Tome II, Astrée, 1976

4.e: *Dialogue sur les grands jeux*

Estas peças caracterizam-se pela alternância constante entre diferentes registações e são geralmente usadas para fechar as secções maiores da missa ou dos hinos. Ambas as mãos podem tocar num teclado alternando com um, dois ou três teclados ou uma voz pode ser solista, quer em soprano quer em baixo.

Dentro desta classificação existem três subtipos: 1) *dialogue sur les grands jeux*, para o qual o organista usava uma combinação variada de palhetas (excepto a *voix humaine*), *cornet*, *prestant* e *tierces*, nos vários teclados que dialogavam entre si;²³ 2) diálogos entre registos solo; 3) uma combinação de diálogo com uma das formas precedentes como, por exemplo, o *récit*.

Tratado num espírito mais alegre e exultante, no *dialogue sur les grands jeux* do *Veni Creator*, Nicolas de Grigny retoma a forma do tríptico do Ámen do glória: prelúdio e postlúdio, cada um com a duração de quinze compassos; o prelúdio em forma de abertura francesa com impressionantes acordes pontuados; o postlúdio, longe de ser uma réplica da secção inicial, desenvolve abruptamente em sol menor, passando por dó menor, antes de voltar a si bemol maior. A parte central é uma fuga em diálogo, a três vozes, de carácter dançante que, por sua vez, também é tripartida: após a secção imitativa, em estilo de giga, segue-se uma secção *en dessus* (*trompette* ou *cornet*), terminando com um *basse de trompette* com início no compasso cinquenta conduzindo à parte final mais uma vez em acordes pontuados.

²³ Peter WILLIAMS, *A New History of the Organ*, London, Faber and Faber, 1980, p.107

5. Interpretação da música barroca francesa – algumas particularidades

Por volta de 1750, um outro universo musical eclipsou o precedente e a era barroca entra em decadência.

Até ao início do século XIX, só se tocava música escrita na época. Ao longo deste século, contudo, esta situação foi-se alterando mas a interpretação da música antiga exigia uma certa adaptação às exigências do gosto musical vigente (por exemplo Bach tocado no piano).

No entanto, em meados do século XX, os músicos começaram a preocupar-se com a interpretação “autêntica” da música histórica, tentando recriá-la segundo os critérios da época em que foi composta.²⁴

São muitas as dificuldades que se encontram na procura de uma maior fidelidade à vontade do compositor no momento da composição. O problema da interpretação coloca-se em toda a sua amplitude, quando estudamos uma música antiga através de uma edição moderna, uma vez que, os códigos e o ideal sonoro estiveram sempre em constante evolução.²⁵

Relativamente à música francesa, temos o acréscimo de contrariedades como esta, exposta por Couperin no seu livro *L'art de toucher le clavecin*: “a razão pela qual os estrangeiros tocam menos bem a música francesa, tem que ver com o facto de os franceses escreverem diferentemente do que tocam, elucidando esta afirmação com um exemplo - nós pontuamos muitas colcheias quando se encontram por grau conjunto, no entanto, escrevemo-las de igual forma.”²⁶ Para além de indicações técnicas como esta, encontramos frequentemente a referência ao *bom goût* (expressão que acarreta um certo grau de subjectividade), que corresponde a toda uma série de conhecimentos que vão para além da natureza individual do próprio músico. O bom uso dos ornamentos, estaria na base daquilo que os franceses consideravam uma execução de bom gosto, mas como

²⁴ Nikolaus HARNONCOURT, *O discurso dos sons*, 2nd ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1982, p. 18

²⁵ Id., *Ibid.*, p. 20

²⁶ François COUPERIN, (fac-símile do original de 1716), *L'art de toucher le clavecin*, traduzido e editado por Margery Halford, 2nd ed., U.S.A., Alfred Masterwork Edition, 1974, p. 49

aclarou Hotetterre “apenas a experiência prática, mais do que a teoria, pode ensinar o uso adequado dos ornamentos”.²⁷

Um retorno verdadeiro às fontes, aos instrumentos, às regras de então, poderá fornecer, pelo menos até certo ponto, algumas respostas aos interessados em recriar a música do passado, nas salas de concerto dos nossos dias.

5.a: A *Inégalité*²⁸

No texto acima, Couperin referia-se à *inegalité*, o toque desigual de notas escritas com o mesmo valor (tipo de liberdade rítmica), uma prática conhecida desde cerca de 1550, quer por franceses quer por estrangeiros, mas que durante os séculos XVII e XVIII foi usada sistematicamente em quase todos os tipos de música barroca francesa.

Pertencendo à área das possibilidades de expressão, a *inegalité* é mencionada pelos escritores da época como um modo de execução destinado a dar mais graça e charme às notas ou, pelo contrário, a intensificar o seu vigor rítmico. Por volta de 1700, autores como Loulié, Saint-Lambert ou Rousseau e, mais tarde, por exemplo Quantz, formulam regras razoavelmente precisas para o fenómeno da *inegalité*.

Geralmente associada aos valores de nota mais rápidos de uma peça, sempre mais curtos que o tempo, a *inegalité* consiste em alongar e apoiar as notas de duas em duas: uma longa outra curta, aplicando-se a mesma regra a casos onde a primeira nota é precedida de uma pausa ou em que a nota anterior tenha um ponto. Referindo-se a este objecto, Loulié cita três formas para executar os meios tempos:

²⁷ Hotetterre, citado em Kenneth KREITNER, “Ornaments, §7: French Baroque”
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928pg7?q=bon+go%C3%BBt&search=quick&pos=8&_start=1#firsthit>

²⁸ Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, pp. 20-24 ; Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully à la révolution*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1934, pp. 150-162 ; Ewald KOOIMAN, *Inequality in Classical French Music. Ornamentation in Classical French Organ Music*: Cambridge, Early Music Centre Publications, 1988, pp. 1-15 ; Jon LAUKVIK, *Historical Performance Practice in Organ Playing*, Vol.I., tradução da 3^a ed. (Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis) por Brigitte and Michael Harris, Stuttgart, Carus, 1996, pp. 169-172, pp.184-186

1º aplicando-se particularmente em melodias que ocorrem por grau disjunto, tocam-se todas as notas de uma forma semelhante, ou seja, *détacher les notes*;

2º nos cantos em que os sons se seguem por grau conjunto, apoia-se a primeira de cada duas notas, forma à qual se dá o nome de *lourer*, a mais comum de todas elas;

3º a terceira maneira, *pointer* ou *piquer les notes*, consiste em tocar o primeiro meio tempo bastante mais longo, devendo este conter um ponto.

Mais rara, mas igualmente possível, é a *inegalité* inversa, ou seja a primeira nota curta e a segunda longa. Aplica-se sobretudo em andamentos rápidos, sendo também por vezes sugerido quando duas notas são unidas por uma ligadura.

Alguns autores tentaram traduzir, através de simetrias matemáticas, o grau de desigualdade a aplicar a cada peça. No entanto, sendo uma questão de extrema flexibilidade rítmica, reduzi-la a tais proporções retirar-lhe-ia o carácter espontâneo de improvisação. No entender de Saint-Lambert, existe uma ligação entre o carácter da peça e o grau de desigualdade sendo que o mesmo pode variar ao longo de uma mesma composição. *Lourer* é recomendado para peças lentas e expressivas de natureza vocal, enquanto uma desigualdade forte é preferível em peças majestosas/graves tal como os *plein jeu*.

Em última análise, o *bon goût*, jamais contestado por alguém, será o melhor juiz, ditando para cada obra a medida certa a adoptar.

Ainda que a regra seja a desigualdade entre pares de notas, em peças muito lentas, em partituras de acompanhamento ou de influência italiana, em casos em que a melodia se move mais por salto que por grau conjunto, repetições de nota, tercinas, notas com pontos ou ligaduras por cima, síncopas, notas intercaladas com outras de valores inferiores, quando o compositor direcciona, por exemplo, *notes égales*, ou em andamentos rápidos em que o tempo não permite a diferenciação entre notas (neste caso apoia-se a primeira de cada quatro), a desigualdade está fora de questão.

5.b: Andamento

A ausência de quaisquer indicações agógicas na maior parte das obras do século XVII e XVIII, não deve constituir para o intérprete de hoje uma liberdade pessoal na escolha do andamento ao executar as obras dessa época. Na realidade, um dos principais problemas na interpretação de música antiga é encontrar o andamento certo em que uma

peça deve ser tocada, pois quando executada num andamento mais rápido ou mais lento pode distorcer-se a sua estrutura formal e rítmica.

Em 1687, A. Raison fez a seguinte afirmação: “Il faut observer le signe de la pièce que vous touchez et considérer s’il a du rapport à une Sarabande, Gigue, Gavotte, Bourré, Canarie, Passacaille et Chacone, mouvement de Forgeron, etc.”.²⁹

Nesta altura, havia uma doutrina estabelecida sobre dois princípios fundamentais: o símbolo do compasso e o andamento tradicional das danças, que eram o modelo para toda a música francesa.³⁰

Após 1600, as diferenças de andamento eram expressas principalmente através de diferentes valores de notação, ou seja, a escolha dos valores de nota era uma indicação do tempo desejado. A correspondência entre unidade de tempo e andamento era aproximadamente a seguinte:³¹

Colcheia	= 1 tempo	Presto
Semínima	= 1 tempo	Allegro
Semibreve	= 1 tempo	Adágio, Largo

As primeiras indicações de tempo são ainda confirmações da notação, sendo frequente encontrar-se no meio de um *adágio* um trecho *presto* indicado apenas nas vozes que possuem notas mais rápidas, ainda que o tempo continue o mesmo.³²

Em teoria, a relação de andamento entre compassos, como por exemplo 2/2 (na época indicado somente com um 2) e 2/4, podia variar do simples ao dobro, tornando-se então necessário determinar andamentos fixos que pudessem funcionar como padrões. Uma das soluções, corroborada por vários autores da época, era que a duração de uma mínima, enquanto unidade de tempo, correspondia sensivelmente ao segundo; por outro

²⁹ A. Raison citado em Eugène BORREL, *L’interprétation de la musique française de Lully à la révolution*, Paris, Editions D’Aujourd’Hui, 1934, p. 163

³⁰ Id., *ibid.*, p. 163

³¹ Howard FERGUSON, *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century*, New York, Oxford University Press, 1975, p. 42

³² Nikolaus HARNONCOURT, *O discurso dos sons*, 2nd ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1982, p. 68

lado, em compassos em que a semínima corresponde ao tempo, esta teria a duração equivalente ao passo de um homem que caminha lentamente.³³

Apressando e retardando estes compassos, que os compositores solicitavam por meio de expressões como *légèrement*, *vite*, *très-vite*, obtinham-se andamentos intermédios dos acima citados.³⁴

Não sendo o símbolo do compasso suficiente para decidir o andamento da obra, era necessário observar, também, o carácter da mesma. Um carácter triste sugeria um andamento lento, enquanto um carácter alegre apontava para um andamento rápido.³⁵

Identicamente, o título das danças (maioritariamente originárias da corte francesa)³⁶, assim como o seu estilo, eram uma indicação clara e específica do tempo preciso.³⁷

Finalmente, o tamanho do coro e da orquestra, a acústica do espaço ou mesmo o ritmo harmónico da peça, eram (como o são hoje) factores muito importantes para a decisão do andamento a aplicar a uma determinada obra musical.³⁸

5.c: Articulação e dedilhação

Um dos pilares da música barroca assentava no princípio da hierarquia entre tempos. Em qualquer compasso existiam tempos “bons” (fortes) e tempos “maus” (fracos) que correspondiam à acentuação, naturalmente, a ser feita nos tempos fortes.³⁹ A regra do *tiré* nos instrumentos de corda com arco, já descrita por P. Mersenne e que consistia em fazer a primeira nota do compasso com arcada para baixo, resultando numa

³³ Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully a la révolution*, Paris, Editions D'Aujourd'Hui, 1934, p. 165

³⁴ Id., *Ilib.*, p. 167

³⁵ Nikolaus HARNONCOURT, *O discurso dos sons*, 2nd ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1982, p. 68

³⁶ Os mestres de dança franceses, líderes na moda da dança, ensinaram a aristocracia da maior parte dos países europeus e, compositores de todo o mundo seguiram os modelos franceses ao escrever as suas próprias danças.

³⁷ Davitt Howard MORONEY, *Keyboard*, in *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*, London, The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2002, p. 62

³⁸ Peter HOLMAN, *Notation and Interpretation*, in *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*, London, The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2002, pp. 28-29

³⁹ Nikolaus HARNONCOURT, *O discurso dos sons*, 2nd ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1982, pp. 50-51

acentuação da mesma enquanto impunha pequenas respirações absolutamente necessárias, testemunha o grau de importância conferido a esta questão.

A hierarquia estendia-se também a andamentos ou mesmo a toda a obra, conferindo-lhe uma estrutura clara e reconhecível de tensão e descontração. Aplicada depois a pequenos grupos de colcheias ou semicolcheias correspondia à articulação - o ligar e o destacar das notas bem como a sua mistura - o meio de expressão mais importante na música desta época. Uma performance onde isso faltasse soava a um discurso sem pontuação.⁴⁰

Referindo-se a este assunto, Engramelle aclara que cada nota deve ser encurtada de um silêncio, variável segundo a duração da mesma e o carácter da peça.⁴¹

Ainda que raramente assinalados nas partituras, pois era óbvio para qualquer músico da época a forma como deveria articular uma peça, existiam alguns sinais para determinadas passagens onde o compositor desejasse uma articulação distinta, como o ponto, travessões verticais e horizontais, linhas onduladas, ligaduras e palavras como *lié* ou *connecté* (que não indicavam um ligado absoluto como o usado no século XIX, mas sim uma forma de tocar onde não se pressente a existência de silêncios entre as notas). Contudo, hoje em dia torna-se essencial uma análise crítica destes sinais, pois tendo permanecido ao longo dos séculos, a sua significação é bastante diferente da actual interpretação dos mesmos.⁴² Existem obras onde a articulação foi marcada na sua totalidade e, nestes casos, deve respeitar-se a vontade do compositor, noutras o compositor apenas a assinalou em algumas passagens, o que não implica que tudo o resto seja destacado.⁴³

Os exemplos sobreviventes de dedilhações antigas para teclados constituem também uma prova irrefutável em como a música daquela época era subdividida em pequenas unidades. Os dedos 2, 3 e 4 eram os mais usados, existindo inúmeros exemplos de escalas ascendentes tocadas com os dedos 3, 4, 3 ou descendentes com os dedos 3, 2, 3 na mão direita, passando o dedo médio por cima do quarto dedo, ou por cima do segundo, na versão descendente e vice-versa para a mão esquerda. Esta

⁴⁰ Nikolaus HARNONCOURT, *O discurso dos sons*, 2nd ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1982, p. 49

⁴¹ Engramelle citado em Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 11

⁴² Nikolaus HARNONCOURT, *O discurso dos sons*, 2nd ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1982, pp. 49-50

⁴³ Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p.16

forma de dedilhar resultava, obviamente, numa música mais articulada e respirada do que a música dos séculos subsequentes.⁴⁴

O polegar e o quinto dedo eram muito menos usados do que actualmente e havia a tendência a associar notas “boas” a dedos “bons” e notas “más” a dedos “maus”, embora esta regra fosse muitas vezes ignorada, tendo em conta que diferentes autoridades classificaram os dedos de forma diferente (para uns, os dedos bons eram o segundo e o quarto, enquanto para outros eram os dedos 1, 3 e 5).⁴⁵

Actualmente, apesar da maioria dos intérpretes considerar impraticável os antigos sistemas de dedilhação dos séculos XVII e XVIII, um conhecimento dos princípios nos quais os mesmos se baseavam pode ser muito útil, na medida em que fornece importantes indicações acerca do tipo de articulação em uso naquela época. Couperin, como a maioria dos professores do barroco, estava mais preocupado em ensinar uma boa posição da mão, do que fazer coincidir uma nota boa com um dedo bom.⁴⁶ Porém, no seu livro *L'art de toucher le clavecin* assegura que a forma como se dedilha faz muito por um bom toque e que produzirá um efeito diferente sobre o ouvido de uma pessoa com gosto.⁴⁷ Apesar de defender um toque *legato*, exceptuando os casos em que o autor usa substituições de dedos (o que era bastante inovador para a época), as suas dedilhações não resultam num *legato* contínuo, existindo exemplos em que o mesmo dedo é usado em notas seguidas, ou escalas de terceiras tocadas apenas com os dedos 2 e 4 ou alternando entre os dedos 5 e 3 e 4 e 2, o que resulta, obviamente, em passagens mais articuladas.⁴⁸

⁴⁴ Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p.16

⁴⁵ Id., *Ibid.*, p.17

⁴⁶ Peter HOLMAN, *Notation and Interpretation*, in *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*, London, The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2002, p. 50

⁴⁷ François COUPERIN, (fac-símile do original de 1716), *L'art de toucher le clavecin*, traduzido e editado por Margery Halford, 2nd ed., U.S.A., Alfred Masterwork Edition, 1974, p. 31

⁴⁸ Sandra SODERLUNG, *Organ Technique An Historical Approach*, Vol.II, Chapel Hill, Hinshaw Music, 1980, p.106

6. A problemática da ornamentação francesa no período barroco

Rousseau, referindo-se aos ornamentos, define-os do seguinte modo: “Nós entendemos por ornamentos todas as formas de ornar e reforçar uma ária, seja por meio de glosas, seja por passagens ou outros ornamentos que embelezam e figuram nessa ária.”⁴⁹

Reportando-se ao mesmo assunto, Saint-Lambert menciona que é necessário distinguir os *ornements*, pequenas melodias destinadas a preencherem o esqueleto musical como, por exemplo, as passagens, que ligam uma nota a outra, expandindo as linhas melódicas, normalmente improvisadas pelo intérprete e, os *agréments*, aplicados a uma única nota, indicados pelo compositor através de pequenas notas ou símbolos.⁵⁰

Durante a época barroca, os compositores e os intérpretes pretendiam mudar e “instruir” profundamente os ouvintes através da transmissão de vários afectos, tais como amor, tristeza, alegria ou piedade. Os ornamentos eram o meio de expressão por excelência. Para C. P. E. Bach eles eram indispensáveis pelos seus vários usos: ligam e animam sons salientando-os e acentuando-os; tornam a música mais agradável e despertam a atenção do ouvinte; acrescentam expressão, melhoram composições medíocres; “sem eles a melhor melodia é vazia e ineficaz”.⁵¹

A improvisação de ornamentos, adidos ao livre gosto do intérprete, era uma prática comum em épocas anteriores ao período barroco e que se prolongou durante os séculos XVII e XVIII. Esta questão estava de certa forma ligada ao problema da escassez de fontes, o que por sua vez dificultava o traçar da origem da ornamentação francesa. Porém, a documentação de que dispomos de árias de corte do século XVII com complexas glosas escritas para a segunda estrofe, mostra-nos que as mesmas não se destinavam a ser cantadas na sua nudez original.⁵²

A seguir à já citada colecção de Attaignant que continha transcrições de canções com diminuições escritas para teclado, a *Harmonie Universelle* (1636), de P. Mersenne,

⁴⁹ Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 49

⁵⁰ Saint-Lambert citado em Kenneth, KREITNER, “Ornaments, §7: French Baroque”
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928pg7?q=bon+go%C3%BBt&search=quick&pos=8&_start=1#firsthit>

⁵¹ C.P.E. BACH, (1749), *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, traduzido e editado por William J. Mitchell, New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1949, p.79

⁵² Frederik NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 32

constitui o relatório mais detalhado sobre ornamentação, onde o autor consagra vários capítulos a esta temática, incluindo também um outro de Basset com ornamentos de alaúde. Durante o século XVII, no entanto, houve uma evolução em direcção a um grande refinamento e elegância, tal como um aumento de sensibilidade aos pedidos de dicção, sendo as árias de compositores como Baccily, Lambert e D'Ambrius características deste estilo.⁵³

Depois de Lully, a grande ornamentação francesa sofre um crescente declínio, em parte devido ao ideal deste compositor numa verdadeira declamação dramática, por outro lado graças à onda de racionalismo que começou a varrer a nação e que favorecia a palavra, o que implicava uma oposição a demasiada ornamentação.⁵⁴

Esta rejeição levou à proliferação de pequenos ornamentos, os chamados *agréments* que os músicos podiam acrescentar à sua livre descrição. Enquanto Montéclair afirmava que as passagens eram arbitrárias que cada um podia fazer mais ou menos o que queria, consoante o seu gosto e a sua disposição, J. M. Leclair alertava para o facto de que era necessário fazê-lo com descrição e ponderação, para evitar deturpar o canto com o acréscimo de demasiadas notas e Saint-Lambert, por sua vez, asseverava que mais valia não os fazer do que fazê-los mal.⁵⁵

Mas, também neste domínio, os compositores começaram a tentar controlar introduzindo símbolos para desenhos de pequenos ornamentos ou escrevendo pequenas notas que não eram incluídas na métrica do compasso, as *notes perdues* ou *notes postiches*.⁵⁶

Os símbolos abstractos usados pelos músicos de tecla, herdados da escola de alaúde, não eram tão evidentes como as pequenas notas escritas. Tornou-se então necessário organizar tabelas de ornamentação, que os compositores incluíam nos preâmbulos dos seus livros, com esclarecimentos acerca da sua execução e contexto onde os mesmos deveriam ser empregues.⁵⁷

⁵³ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 31

⁵⁴ Id., *Ibid.*, p. 526

⁵⁵ J. M. Leclair e Saint-Lambert citados em Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 50

⁵⁶ Frederik NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 34

⁵⁷ Jon LAUKVIK, *Historical Performance Practice in Organ Playing*, Vol.I., tradução da 3^a ed. (Orgelshule zur historischen Aufführungspraxis) por Brigitte and Michael Harris, Stuttgart, Carus, 1996, p. 169

Apesar de nenhuma outra escola nacional ter organizado tão extensiva e complexa série de símbolos para indicar ornamentos, essa elaboração levou a contínuas e numerosas controversas na escolha dos mesmos, dos seus significados e respectiva terminologia, uma vez que um mesmo ornamento era indicado com símbolos distintos por diferentes compositores.⁵⁸ Todavia, nenhuma tabela pode mostrar exactamente como soa determinado ornamento, por se tratar de tabelas esquemáticas que mostram, sobretudo, o contorno melódico dos mesmos. Qualquer interpretação literal dos modelos rítmicos registados nestas tabelas é incorrecta e ignora o carácter improvisado e expressivo dos ornamentos;⁵⁹ as nuances são tão importantes como as notas e só ouvindo boas demonstrações é possível termos uma ideia de como interpretá-las. Como proferiu Montéclair:” É quase impossível ensinar por escrito a maneira de bem interpretar estes ornamentos, uma vez que mesmo a voz viva de um mestre experimentado quase não é suficiente para o efeito”.⁶⁰

Segundo Saint Lambert, a maneira como devemos exprimir os ornamentos muda conforme a peça onde os empregamos, aclarando de seguida que os *agréments* jamais devem alterar o canto ou o compasso da peça. Sendo assim, nas peças em andamento vivo os *coulés* e os harpejos devem tocar-se mais rápidos e, em andamentos lentos, mais morosos. Por outro lado, nunca devemos precipitar um ornamento: devemos tomar o nosso tempo, preparar os dedos e executá-los com audácia e liberdade (...). O *bon goût* é o único arbítrio.⁶¹

⁵⁸ Howard FERGUSON, *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century*, New York, Oxford University Press, 1975, p. 137

⁵⁹ Ewald KOOIMAN, *Inequality in Classical French Music. Ornamentation in Classical French Organ Music*, Cambridge, Early Music Centre Publications, 1988, p. 16

⁶⁰ Montéclair citado em Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p.33

⁶¹ Saint Lambert citado em Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p.33

7. A ornamentação em Nicolas de Grigny

Profusamente ornamentadas, as obras de Nicolas de Grigny não deixam dúvidas a respeito de onde e qual o tipo de ornamentos eram esperados pelo compositor. Para além de um grande número de ornamentos escritos através de pequenas notas, normalmente antes do tempo e muitas vezes antes da barra de compasso, Nicolas de Grigny usa, basicamente, quatro tipos de ornamento que se incluem na descrição de Saint-Lambert para *agréments*.⁶²



Ex. 6

1-Apogiatura

2-Mordente

3-Apogiatura com mordente

4-Trilo

Como o autor não deixou qualquer tabela de ornamentos torna-se essencial, não só recuar às obras dos seus predecessores e contemporâneos, como também analisar o contexto da música onde esses ornamentos são uma parte vital, para uma melhor compreensão e interpretação dos mesmos.

A discussão entre os musicólogos actuais centra-se, sobretudo, na controversa do ornamento coincidir ou não com o início do tempo. No período barroco esta problemática já existia, havendo teóricos que defendiam uma e outra interpretação, apesar de, nessa altura, os ornamentos fazerem parte da linguagem musical comum e supor-se que qualquer músico estivesse apto a ornamentar as várias linhas melódicas, de forma a dar-lhes o máximo de vida e beleza. Por outro lado, a dicotomia compositor/intérprete que surge mais tarde não se verificava, portanto, nessa época sendo que muitos compositores eram os próprios intérpretes das suas obras.⁶³

⁶² William Joseph MAUL, *The organ works of Nicolas de Grigny*, (diss., U. de Washington), 1965, p. 164

⁶³ Ronald ROSEMAN, "Baroque Ornamentation",
<<http://idre.colorado.edu/Publications/Journal/JNL3/jnl.3index>>

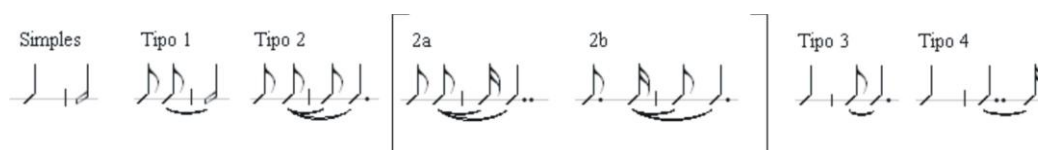
8. Apogiatura (*port de voix, coul  *)

O termo *port de voix* era usado para designar um ornamento que consistia na passagem de uma nota a outra mais aguda. O desenho mais t  pico era repetir a nota precedente e subir por grau conjunto (exemplo 7a); de preferência a segunda nota deveria ser mais longa ou de igual valor da primeira e encontrar-se num tempo forte. Os exemplos 7 b, c, d, e e f, representam outras possibilidades melódicas (embora menos comuns) para o mesmo ornamento.⁶⁴



Ex. 7

No exemplo seguinte, são representadas algumas das propostas de Frederick Neumann para as infindáveis variações rítmicas do *port de voix*. Para os mesmos exemplos o autor elucida que, enquanto os exemplos do tipo 3 e 4 perturbam fortemente a melodia e o contraponto, o mesmo não acontece com o tipo 1 que não provoca qualquer impacto a esses níveis. Devido à antecipac  o, o efeito harm  nico do tipo 2 é menos acentuado; o tipo 2a pode perceber-se como um *rubato*, correspondendo o tipo 2b a uma suspensão-dissonância.⁶⁵



Ex. 8

Segundo Bacilly, a apogiatura faz-se sempre nas cadências finais e m  dias sem qualquer tipo de reserva, desde que o canto suba por grau conjunto; pode fazer-se também nas cadências intermédias sobretudo quando a nota onde se forma a apogiatura

⁶⁴ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 49

⁶⁵ Id., *Ibid.*, p. 50

for longa.⁶⁶ Adequado para os cantos graves, lentos ou graciosos, o *port de voix*, no entender de Choquel, não pode ser usado em árias de andamento vivo.⁶⁷

Nem sempre o *port de voix* é marcado. Como afirma Montéclair: "nós não assinalamos os *port de voix* em todos os locais onde os mesmos se devem fazer, o gosto e a experiência darão esse conhecimento (...).⁶⁸

Alguns compositores designam a apogiatura descendente de *coulé*. Montéclair, descreve-o como um ornamento que suaviza e torna mais fluente a melodia através da ligação de sons.⁶⁹ Embora o desenho de uma melodia descendo por terceiras se tenha tornado, para os franceses, o contexto clássico para o uso do *coulé* (exemplo 9.1), este ornamento é, em certos aspectos, um espelho do *port de voix* (exemplo 9.2). Quanto às variações rítmicas, aplicam-se as mesmas do *port de voix*.⁷⁰



Ex. 9.1



Ex. 9.2

A maior parte dos compositores marca a apogiatura com pequenas notas escritas, conquanto alguns apresentam símbolos para este ornamento nas suas tabelas, sendo os mais frequentes os representados no exemplo 10.



Ex.10.a (Berthet)

⁶⁶ Bacilly citado em Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully à la révolution*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1934, p. 78

⁶⁷ Choquel citado em Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully à la révolution*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1934, p. 76

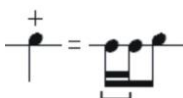
⁶⁸ Montéclair citado em Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 38

⁶⁹ Montéclair citado em Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 35

⁷⁰ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 50



Ex. 10.b (Loulié)



Ex. 10.c (Chambonnières)

Ainda que raramente assinalado nas partituras, o *coulé*, no entender de Montéclair, deve ser usado por uma questão de gosto.⁷¹ Quando é assinalada, a apogiatura descendente tal como a apogiatura ascendente, é-o na maioria das vezes, por meio de pequenas notas. Loulié, no entanto, apresenta uma vírgula como símbolo (exemplo 11)⁷², enquanto Hotteterre opta por um acento circunflexo para expressar o mesmo ornamento (exemplo 12)⁷³.



Ex. 11



Ex. 12

⁷¹ Montéclair citado em Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, pp. 63-64

⁷² Loulié citado em Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, pp. 62

⁷³ Hotteterre citado em Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 35



Ex. 14

A apogiatura tocada sobre o tempo, com metade do valor da nota principal é a forma mais expressiva e a que provoca mais tensão, contudo, Saint-Lambert põe em questão a realização de D'Anglebert proferindo que duvida que a melhor maneira de fazer o *port de voix* e o *coulé* no cravo seja a usada pelo mesmo autor.⁷⁹

No seu tratado “L’art de toucher le clavecin”, Couperin declara que as notas pequenas do *coulé* ou *port de voix* devem cair com a harmonia no tempo da nota principal. Mais tarde C. P. E. Bach outorga igualmente este tipo de acepção, assim como Boyvin, embora nos seus modelos a apogiatura seja curta (exemplo 15).⁸⁰



Ex. 15

Loulié, por sua vez, apresenta três modelos para o *port de voix*, exprimindo que o primeiro (exemplo 16.a) é o mais familiar entre cantores, que o segundo (exemplo 16.b) é apenas descrito por um breve número de autores e que o último (exemplo 16.c) é geralmente mais usado pelos cravistas. Relativamente ao *coulé*, o autor aplica os mesmos modelos rítmicos.⁸¹



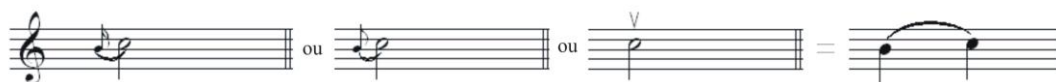
Ex. 16.a

Ex. 16.b

⁷⁹ Saint-Lambert citado em Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 73

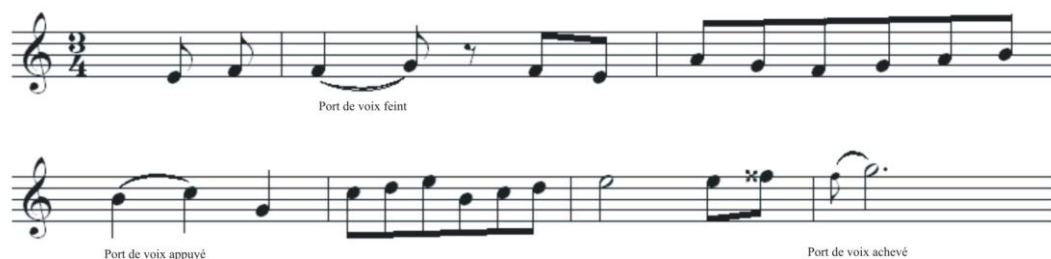
⁸⁰ C. P. E. Bach e Boyvin citados em Ewald KOOIMAN, *Inequality in Classical French Music. Ornamentation in Classical French Organ Music*, Cambridge, Early Music Centre Publications, 1988, p. 22

⁸¹ Loulié citado em Eugène BORREL, *L’interprétation de la musique française de Lully a la révolution*, Paris, Editions d’Aujourd’Hui, 1934, p. 75



Ex. 16.c

Tal como Loulié, Dellain expõe três tipos de *port de voix*: *port de voix feint*, *port de voix appuyé* e *port de voix achevé*, ao mesmo tempo que aclara a função dos mesmos no discurso musical. O *port de voix feint* tem a função de uma vírgula, ligando um membro de uma frase a outro e terminando com um mordente; o *port de voix appuyé* faz-se sobre uma palavra que termina um sentido mas não uma frase, tendo a função dos dois pontos; o *port de voix achevé*, dependendo do carácter do canto, permite uma grande suspensão sobre a nota da preparação, funcionando como um ponto final (exemplo 17)⁸².



Ex. 17

Tendo em conta os exemplos precedentes, constatámos que tanto o valor da apogiatura, como a sua interpretação no tempo, ou a sua antecipação em relação à nota principal são variáveis o que indica que cada caso terá de ser decidido individualmente. Motivos de índole rítmica, melódica, harmónica, notação e facilidade técnica, somente ou em combinação, podem conduzir a uma mudança relativamente às regras gerais.

O parecer de autoridades como François Couperin, na opinião de Frederick Neumann, teve imenso peso na decisão das modernas edições em que qualquer ornamento deste tipo comece obrigatoriamente no tempo, no entanto, existem passagens que apontam contra a aplicabilidade da regra e, em certos casos, o princípio do ornamento no tempo terá que ceder às demandas da lógica musical.⁸³

⁸² Dellain citado em Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully à la révolution*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1934, pp. 79-80

⁸³ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, pp. 78-79

O mesmo autor atesta que a regra da apogiatura sobre o tempo se aplica essencialmente quando a mesma se encontra na voz superior, ou em vozes que provocam uma dissonância contra o baixo nos tempos fortes. Por outro lado, a antecipação é mais aplicável nos tempos fracos, no início de uma peça ou frase, entre terceiras descendentes, na linha do baixo, numa voz sem acompanhamento. Onde a antecipação clarifica dois ou mais ornamentos em simultâneo e, onde a interpretação sobre o tempo empobrece a harmonia, interfere com o ritmo modelo de uma estrutura importante ou infringe a integridade de uma voz que coincide com a nota ornamentada. A última palavra, obviamente, pertence ao bom gosto.⁸⁴

⁸⁴ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 79

9. O uso da apogiatura no hino *Veni Creator* de Nicolas de Grigny

9.a *Port de Voix*

Regra geral, no período barroco, um *port de voix* era sempre seguido de um mordente, sobretudo, quando se encontrava nos pontos de repouso e no final de uma melodia.⁸⁵ Na realidade, esta combinação foi amplamente empregue por Grigny no hino *Veni Creator*, enquanto a apogiatura simples surge apenas cinco vezes: duas na fuga (compassos 7 e 31) e três no diálogo (compassos 75 e 76 e 78). Laukvik assevera que: “se a nota que sucede um *port de voix* não tiver um mordente (como era de esperar), devemos acrescentá-lo, embora se deva questionar se o desejo do compositor seria formar uma exceção ou por outro lado se terá esquecido de o acrescentar”.⁸⁶

Tendo em conta que a notação não é clara relativamente à forma como devemos interpretar qualquer ornamento, a decisão de tocar estas apogiaturas sobre ou antes do tempo, assim como o valor que corresponde a cada uma delas, só poderá ser tomada se percebermos em que contexto é que as mesmas foram introduzidas.

Atendendo ao que foi dito por Neumann, a circunstância em que surge a apogiatura do compasso 7 da fuga (exemplo 18) apela ao uso do ornamento antes do tempo, uma vez que o mesmo se encontra na voz do contralto e num tempo fraco. No entanto, o uso da *inegalité* nas duas colcheias anteriores dificultaria a execução da mesma, antecipada em relação ao tempo, sendo por isso preferível fazê-la sobre o tempo.



Ex. 18

⁸⁵ Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'Interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 38

⁸⁶ Jon LAUKVIK, *Historical Performance Practice in Organ Playing*, Vol.I., tradução da 3^a ed. (Orgelshule zur historischen Aufführungspraxis) por Brigitte and Michael Harris, Stuttgart, Carus, 1996, p. 183

Já a apogiatura do compasso 31 (exemplo 19), visto encontrar-se na voz do soprano e num tempo forte (terceiro), reclama, à partida, uma interpretação sobre o tempo.



Ex. 19

Curiosamente, as apogiatras que figuram no *dialogue* surgem apenas no postlúdio final (exemplo 20).



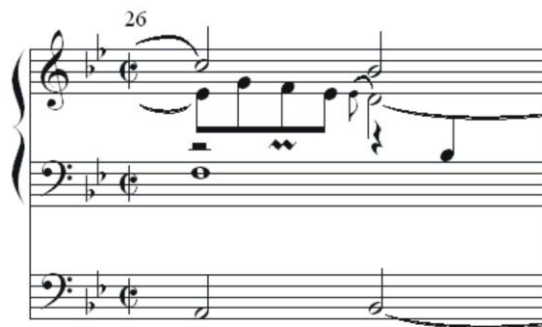
Ex.20

Como a apogiatura do compasso 75 se encontra numa nota longa e no final de uma frase, a incorporação de um mordente é bastante oportuna. Tratando-se de um ornamento com função harmónica (ou seja, cria uma dissonância que depois resolve na nota ré), interpretá-lo no tempo constituirá a melhor opção, de forma a acentuar a dissonância.

A fim de não destruir o ritmo da melodia que vai da nota sol à nota dó, evitando ao mesmo tempo a formação de quintas paralelas, também no compasso 78, uma antecipação da apogiatura será o mais recomendável.

9.b *Coulé*

Empregues com alguma frequência por Nicolas de Grigny para ligar terceiras, mas sobretudo num contexto de segundas descendentes, os *coulé*, registados no hino *Veni Creator*, têm na sua maioria uma função harmónica, uma vez que formam dissonância com a voz do baixo, resultando melhor, na maioria das vezes, uma execução sobre o tempo (exemplo 21).



Ex.21

No caso precedente, o *coulé* tanto pode ter a duração aproximada de uma colcheia, como poderá manter-se durante uma semínima, sendo que a harmonia só muda na semínima seguinte. Na minha opinião, sustentá-lo apenas durante uma colcheia, ajudará a clarificar a entrada do tema da fuga no tempo seguinte (terceira voz).

Já no compasso 38 (exemplo 22), sustentar a dissonância durante uma semínima, aproximadamente, constituirá a melhor opção, visto tratar-se do final de uma frase.



Ex.22

Nos compassos 12 e 13 do duo, Grigny usa uma forma do *coulé* pouco habitual, mas que é assinalada por autores como Loulié e Montéclair - o *coulé* por intervalo (exemplo 23).⁸⁷



Ex.23

Sendo que, a notação de Grigny é, geralmente, indicativa da execução desejada pelo autor,⁸⁸ as apogiaturas dos exemplos precedentes, por se encontrarem depois da barra de divisão, dever-se-ão tocar sobre o tempo. Essa interpretação, ao mesmo tempo que sublinha a dissonância, favorece a fluência melódica.

De modo a esclarecer a resposta ao tema inicial na voz do baixo, não perturbando a dissonância formada pelo retardo da voz intermédia (exemplo 24), a apogiatura do compasso 4, do *récit de cromorne* dever-se-á fazer bastante curta.



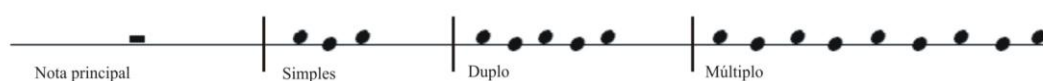
Ex.24

⁸⁷ Loulié e Montéclair citados em Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, pp. 62-64

⁸⁸ William Joseph MAUL, *The organ works of Nicolas de Grigny*, (diss., U. de Washington), 1965, p. 169

10. Mordente (*pincé, pincement, martellement, battement*)

O mordente, é um ornamento cujo desenho básico consiste na alternância entre a nota principal e a nota imediatamente abaixo, quer se encontre à distância de um tom ou meio-tom. Correspondendo, geralmente, a um único batimento (*pincé simple*), sem apoio nem ponto de chegada, o mordente pode, por vezes, ser duplo (*double*), triplo (*triple*), etc., consoante o número de alternâncias, que por sua vez, dependem da duração da nota. (exemplo 25).⁸⁹



Ex.25

Uma outra possibilidade é o mordente invertido ou mordente superior, que intercala com a nota superior. Neste caso dá-se o nome de *pincé renversé* ou *martellement* (exemplo 26).⁹⁰



Ex.26

Existe ainda um tipo de mordente que inicia com a auxiliar inferior, para o qual autores como Nivers, Boyvin e Jullien fornecem os seguintes modelos (exemplo 27).⁹¹



Ex.27

⁸⁹ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 415

⁹⁰ Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 36

⁹¹ Ewald KOOIMAN, *Inequality in Classical French Music. Ornamentation in Classical French Organ Music*, Cambridge, Early Music Centre Publications, 1988, p. 19

Entre os autores que defendem o começo do mordente pela auxiliar inferior, o símbolo usado por Boyvin e Jullien é o mais comum para representar o ornamento. Chambonières, Raison, Muffat, Dandrieu, Corrette, Foucquet utilizam-no também, mas, para caracterizar a forma mais vulgar do ornamento – o começo pela nota principal (exemplo 28).⁹²



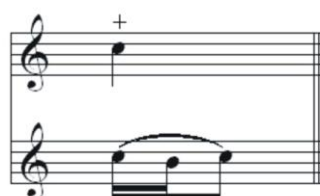
Ex.28

No exemplo 29, é demonstrado o símbolo e realização para o mordente simples e duplo, apresentado por D’Anglebert. Mais tarde, Le Roux, Dieupart e Rameau reproduzem o mesmo modelo. Enquanto Dieupart ilustra apenas o mordente simples, Rameau apresenta somente o tipo múltiplo do ornamento.⁹³



Ex.29

Foucquet tentou distinguir o mordente simples do duplo, através do uso de diferentes símbolos. Para o mordente simples, ele expõe uma cruz “+”, igualmente usada por Sainte Colombe e Danoville para indicar o mesmo ornamento (exemplo 30).⁹⁴ O símbolo para o mordente duplo já se exibiu no exemplo vinte e oito.



Ex.30

⁹² Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, pp. 420-432

⁹³ Id., *ibid.*, pp. 420-432

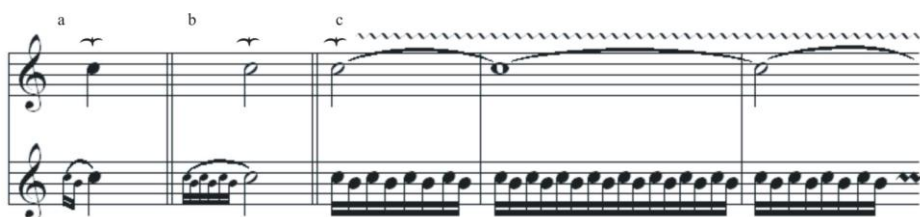
⁹⁴ Id., *ibid.*, pp. 420-432

Designando o mordente de *martellement*, Loulié apresenta um “v” quando pretende que o ornamento tenha unicamente uma alternância, dois “v” sobrepostos duas alternâncias e assim sucessivamente (exemplo 31).⁹⁵



Ex.31

No exemplo 32 são demonstrados os três tipos de mordentes, enumerados por Couperin: a - mordente simples (*pincé simple*), b - mordente múltiplo (*pincé double*) e c - mordente contínuo (*pincé continu*). Visto o símbolo usado pelo compositor ser o mesmo, a escolha do tipo de mordente é, como já foi dito, sugerida pela duração da nota sobre a qual o ornamento está aplicado.⁹⁶



Ex.32

A segunda nota do meio-tom ascendente é, segundo os teóricos da época, o contexto mais convidativo ao uso do mordente, sobretudo, de uma nota curta para uma nota longa.⁹⁷

Segundo Hotteterre, os mordentes ocorrem mais frequentemente em notas curtas como colcheias ou semínimas em tempos vivos, em andamentos onde as mesmas não se toquem desiguais.⁹⁸ Partilhando da mesma opinião, Freillon-Poncein, profere que, num

⁹⁵ Loulié citado em Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 425

⁹⁶ Id., *ibid.*, p.427

⁹⁷ Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully a la révolution*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1934, p. 71

⁹⁸ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 424

conjunto de notas iguais, por exemplo colcheias, deve fazer-se um mordente na primeira de um par ascendente ou na primeira e terceira semínimas quando as mesmas são iguais. Deve igualmente aplicar-se em todas as colcheias precedidas de uma semínima pontuada ou igual valor.⁹⁹

Os mordentes empregam-se, ainda, sobre as notas que começam uma ária ou canto, como mínima, semínima ou colcheia, desde que o compasso ou o andamento não sejam demasiado precipitados e, em compassos graves, no final da peça, isto é, sobre a primeira das duas últimas notas. Nas árias alegres, podemos usá-los vantajosamente, pois tornam o canto mais brilhante.¹⁰⁰

Boyvin declara que o mordente tem de fazer-se curto.¹⁰¹ Na realidade, o mais comum nos instrumentos de teclado era o mordente simples ser tocado no tempo, incisivamente, o que podia servir como substituto para o acento dinâmico indisponível, que clarifica métrica e ritmo.¹⁰²

Tendo em conta o tempo, a duração da nota e o contexto onde o mesmo é aplicado, o mordente tem por vezes, uma função melódica, podendo nessas ocasiões, ser interpretado mais delicadamente. Esclarecendo que, em tais casos, o mordente se torna independente do tempo, Neumann apresenta algumas inflexões rítmicas possíveis para o mesmo (exemplo 33).

Relativamente ao mordente duplo, o mesmo autor expressa que, em adição ao seu ataque, ele pode ter uma função conectiva e melódica, não necessitando nem de ser acentuado nem de começar exactamente no tempo, fornecendo para o mesmo os modelos rítmicos demonstrados no exemplo 34.¹⁰³

⁹⁹ Freillon-Poncein citado em Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 38

¹⁰⁰ Id., *ibid.*, p. 38

¹⁰¹ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 420

¹⁰² Id., *ibid.*, p. 435

¹⁰³ Id., *ibid.*, p. 416

Nota principal

(Moderato)

Ex.33

Nota principal

Ex.34

11. O uso do Mordente no hino Veni Creator de Nicolas de Grigny

Prenunciando o ataque do acorde inicial do *Veni Creator en taille*, um especial impulso é dado através do mordente aplicado sobre a segunda das três colcheias que introduzem o hino (exemplo 35). Para melhor servir esse propósito, será preferível uma interpretação do ornamento sobre o tempo.



Ex.35

Vários mordentes são empregues por Grigny no início da fuga (exemplo 36). Sendo usados em situações distintas - sobre a primeira nota do tema e respectiva resposta, (compassos 1 e 2) na resolução de um retardo (compasso 4, voz do soprano) e no final de uma linha melódica (compasso 4, voz do contralto) - a sua interpretação não deverá ser equivalente. No primeiro caso, parece-me que a acentuação do início do tema, com o mordente tocado sobre o tempo, será o mais natural; para o segundo caso, a antecipação será a solução mais recomendável, de forma a não acentuar a resolução da dissonância; também para evitar marcar o final de frase, será preferível a antecipação do mordente colocado na nota si bemol do contralto, do mesmo compasso.



Ex.36

Aplicado sobre uma nota longa que se encontra no primeiro tempo, o mordente que surge no compasso 12 da fuga oferece todas as condições para ser interpretado no tempo, intensificando assim a métrica do compasso numa nota que constitui uma culminância melódica naquela voz.



Ex.37

Para o mordente colocado sobre a nota mi, da terceira voz do compasso 27 da mesma peça, uma execução no tempo sublinhará com maior eficácia o ritmo sincopado.



Ex.38

Devido ao carácter da peça, praticamente todos os mordentes que figuram no *duo* soarão melhor se interpretados antes do tempo, favorecendo assim a fluidez do movimento.

Na voz superior do compasso 4, o ornamento colocado no terceiro tempo, embora indicado no manuscrito dessa forma, parece não fazer muito sentido, não se tratando de uma nota rítmica ou melodicamente relevante (exemplo 39), o mesmo acontece nos compassos 7 e 8 na voz superior e no compasso 15 na voz do baixo.

Alguns organistas transferem-no para a colcheia pontuada do mesmo tempo, havendo outros que simplesmente o extraem.



Ex.39

No exemplo seguinte (compassos 19 e 20 do *récit de cromorne*), aparecem dois mordentes, ambos aplicados na nota superior do terceiro tempo do compasso. O primeiro encontra-se num contexto de final de frase podendo, por isso, ser interpretado antes do tempo, enquanto o mordente do compasso 20, estabelecendo o início de uma nova frase, reclama um acento rítmico/melódico.



Ex.40

12. A combinação apogiatura/mordente

No seu livro *Principes de musique*, Montéclair declara que a apogiatura é sempre acompanhada de um mordente.¹⁰⁴ Corroborando o mesmo parecer, tanto Rousseau como Boyvin exibem o mordente, unicamente, relacionado com o *port de voix*.¹⁰⁵ Esta combinação emprega-se, sobretudo, nos pontos de repouso, finais de melodia ou passagens ascendentes.¹⁰⁶

Relativamente à interpretação, colocar a apogiatura no tempo, acentua o seu impacto harmónico, acabando o mordente por perder parte da sua energia de acento rítmico.¹⁰⁷

A ilustração de Montéclair (exemplo 41), sugere uma performance deste tipo, em que, tanto o *port de voix* como o *pincé* são expressados no tempo.¹⁰⁸



Ex.41

Tal como Couperin, Boyvin, no seu segundo livro, designa a sequência apogiatura/mordente, simplesmente, *port de voix*, clarificando que a parte da apogiatura do ornamento deve receber metade do valor da nota principal e ser tocada no tempo.¹⁰⁹ Este tipo de tratamento, pode também ser visto no exemplar de d'Anglebert, ao qual o autor dá o nome de *cheute et pincé* (exemplo 42).¹¹⁰

¹⁰⁴ Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 38

¹⁰⁵ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, pp. 420-421

¹⁰⁶ Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully à la révolution*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1934, p. 77

¹⁰⁷ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 416

¹⁰⁸ Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 38

¹⁰⁹ William Joseph MAUL, *The organ works of Nicolas de Grigny*, (diss., U. de Washington), 1965, p. 158

¹¹⁰ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 421



Ex.42

O ornamento apresentado acima por Nivers (exemplo 27), intitulado pelo autor de *agrément*, corresponde, na realidade, a uma espécie de *port de voix et pincé*. Ainda que a sua execução no tempo seja sugerida, o autor ostenta uma rápida alternância entre auxiliar e nota principal. Fazendo lembrar o *agrément* de Nivers, Rameau na sua tabela de 1724 evidencia um desenho para o *port de voix e pincé* em que todas as notas têm igual duração. Em 1731, no entanto, demonstra o mesmo ornamento com a apogiatura um pouco sustida, distinguindo-a como a parte principal, e o mordente como anexo (exemplo 43).¹¹¹



Ex.43

Contrariamente aos autores acima enumerados, Dandrieu e Foucquet apontam para a mesma combinação, a antecipação da apogiatura e interpretação do mordente no tempo (exemplo 44). Neste caso, o *port de voix* fica submetido ao papel de sufixo, fora do tempo e não acentuado, enquanto o tempo é acentuado ritmicamente através do mordente que se torna no parceiro principal.¹¹²

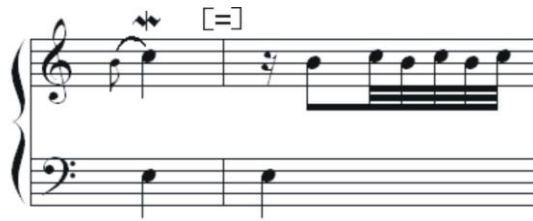


Ex.44

¹¹¹ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 427

¹¹² Id., *ibid.*, p. 82

Daquin não advogando nenhuma das versões de *port de voix* e *pincé* mostradas anteriormente, defende uma execução quer da apogiatura quer do mordente atrasados em relação ao tempo (exemplo 45).¹¹³



Ex.45

Finalmente, uma análise do contexto musical e a percepção de qual parte do ornamento é de primordial importância, se a dissonância da apogiatura ou o acento do mordente, poderão elucidar o intérprete quanto à opção da performance: apogiatura e mordente no tempo, apogiatura antes do tempo e mordente no tempo, ambos antes do tempo, ou, porventura, os dois depois do tempo. No parecer de Frederick Neumann, a combinação destas duas graças deverá usufruir de uma grande liberdade rítmica.

¹¹³ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 85

13. A combinação apogiatura/mordente no hino Veni Creator de Nicolas de Grigny

Amplamente usada por Nicolas de Grigny no seu hino *Veni Creator*, a sequência apogiatura/mordente aparece sobretudo na fuga, duo e récit de cromorne.

Se ignorarmos os casos em que o mordente surge isolado e, por isso, susceptível ao acréscimo de uma apogiatura, a combinação é notada, originalmente, apenas quatro vezes, tanto no *Veni Creator en taille* como no *dialogue sur les grands jeux*.

Na primeira aparição do duplo ornamento, uma performance da apogiatura antes do tempo, enfatizando a nota ré, que para além de ser uma culminância melódica é uma nota ritmicamente importante, parece-me ser a melhor opção (exemplo 46).



Ex.46

Ainda que, organistas de renome como André Isoir¹¹⁴ e Michel Chapuis¹¹⁵ respeitem a indicação de Grigny para o ornamento do compasso trinta e um da mesma peça (exemplo 47), a versão de Bach¹¹⁶ com o ornamento começando em dó é, no meu entender, bem preferível. Aqui, uma interpretação dos dois ornamentos alternando rapidamente no tempo, não acentuando nenhum deles de uma forma particular, clarificará a entrada da quarta voz. Contudo, se optarmos pela versão original de Grigny, uma especial ênfase deverá ser dada à apogiatura.

¹¹⁴ Nicolas de Grigny, *les cinq hymnes*, André Isoir, 1CD, Harmonia Mundi, 1972, Cal 6912

¹¹⁵ *Le livre d'orgue de Nicolas de Grigny* Michel Chapuis, Tome II, Astrée, 1976, AS 9

¹¹⁶ Jon LAUKVIK, *Historical Performance Practice in Organ Playing*, Vol.I., tradução da 3ª ed. (Orgelshule zur historischen Aufführungspraxis) por Brigitte and Michael Harris, Stuttgart, Carus, 1996, p. 191



Ex.47

Nos compassos 1, 2 e 3 da fuga (exemplo 36), a antecipação do primeiro dos dois ornamentos da combinação apogiatura/mordente será o mais recomendável se pretendermos uma maior fluência rítmica/melódica. Já no compasso 8 (exemplo 48), expressar o duplo ornamento no tempo será preferível, de forma a melhor sincronizá-lo com o trilo da terceira voz, delimitando também de uma forma mais clara o final de frase.



Ex.48

Tendo em conta que a nota da resolução já se encontra na voz superior, dissipando assim o efeito de dissonância que uma performance no tempo poderia criar, mas também por uma questão de coerência com o que foi dito para o início da fuga, no compasso 35 da mesma peça (exemplo 49), antecipar a primeira parte do ornamento constituirá, a meu ver, a melhor opção.



Ex.49

A combinação apogiatura/mordente aparece no *duo*, maioritariamente, num contexto de final de frase sendo, por isso, recomendável a execução da primeira parte do ornamento sobre o tempo, no sentido de formar uma dissonância antes da conclusão da frase.



Ex.50

A primeira parte da combinação apogiatura/mordente, interpretada sobre o tempo, presta-se mais a peças de carácter mais expressivo, como é o caso do *récit de cromorne*. Excluindo o duplo ornamento, que assoma no compasso 40 (exemplo 51) e que, por uma questão de maior fluência melódica, deverá ser antecipado, todas as sequências apogiatura/mordente que figuram nesta peça adquirirão maior eloquência se efectuadas no tempo.



Ex.51

Três das combinações apogiatura/mordente que se encontram no *dialogue sur les grands jeux*, aparecem na secção central da peça, todas elas, em contextos em que a antecipação da apogiatura favorecerá a fluidez do andamento. Também no compasso 74 (exemplo 52), uma antecipação da apogiatura será desejável de forma a evitar uma falsa percepção do final de frase, que só conclui no compasso seguinte.



Ex.52

14. O Trilo (*tremblement, cadence, battement*)

Segundo Eugène Borrel existem três aspectos a ter em conta num trilo: a nota que o precede, que muitas vezes não é marcada mas apenas suposta (o apoio ou suporte), a frequência da alternância, que é a cadência propriamente dita e, o final, que é uma ligação do trilo para a nota sobre a qual se vai cair.¹¹⁷

Regra geral, o apoio faz-se sobre a nota superior, que se encontra à distância de um tom ou meio-tom (dependendo da tonalidade), sobre o tempo (exemplo 53).¹¹⁸



Ex.53

Existem, no entanto, trilos que começam com a nota principal (exemplo 54),¹¹⁹ especialmente usados em saltos de quarta ou intervalos superiores, em notas descendentes ou com o mesmo som e, ainda, em casos em que o uso do trilo iniciado pela nota superior soa pouco satisfatório.¹²⁰



Ex. 54

Aparecem também trilos com a auxiliar superior antecipada em relação ao tempo (exemplo 55), que surgem, normalmente, num contexto de notas descendentes de igual duração ou de uma nota curta para uma nota longa.¹²¹

¹¹⁷ Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully à la révolution*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1934, p. 58

¹¹⁸ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 421

¹¹⁹ Id., *ibid.*, p. 242

¹²⁰ Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 18

¹²¹ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 250



Ex. 55

Quanto à duração do suporte, deve ser proporcional à duração da nota sobre a qual se faz o trilo. Se o trilo está sobre uma semibreve ou mínima (exemplo 56), o apoio deve assumir cerca de metade do valor da figura; se é aplicado numa mínima ou semínima pontuada, tanto pode ser sustentado durante um terço do valor da figura, como dois terços. Em geral, os cravistas fazem apoios mais curtos, uma colcheia ou colcheia pontuada para um trilo sobre uma mínima.¹²²



Ex. 56

Reportando-se à velocidade do trilo, Quantz esclarece que a mesma deve regular-se pelo espaço onde o mesmo é tocado e tendo em conta o carácter da peça, afirmando que, numa sala acusticamente reverberante o trilo um pouco lento fará um melhor efeito mas que, pelo contrário, num pequeno espaço alcatifado onde os ouvintes estão próximos, será melhor um trilo rápido; por outro lado, em peças tristes o trilo deve tocar lentamente e em peças alegres mais rápido.¹²³

Embora por uma questão de comodidade de escrita a maioria dos autores delimite o trilo de uma forma igual, quer por meio de semicolcheias quer por meio de fusas, no entender de Couperin, um trilo deve começar mais lentamente do que acaba, mas essa gradação deverá ser imperceptível (exemplo 57).¹²⁴ Obviamente, isto só é possível quando a duração da nota ornamentada assim o permite.

¹²² Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully à la révolution*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1934, p. 59

¹²³ Johann Joachim QUANTZ, (fac-símile do original de 1752), *Essai...*, Paris, Editions Aug. Zurfluh Paris, 1975, pp. 78-90

¹²⁴ Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 44



Ex. 57

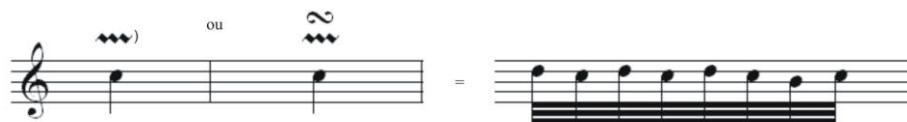
Mesmo antes do final do trilo existe um momento a que os franceses chamam de *point d'arrêt* e que consiste na interrupção dos batimentos, uma espécie de suspensão sobre a nota principal ou um silêncio, o que se trata de uma característica inerente ao trilo. O ponto de interrupção é incluído no valor da nota ornamentada (exemplo 58).¹²⁵



Ex. 58

Segundo Montéclair, a conclusão do trilo pode fazer-se de duas formas: através de uma *chute*¹²⁶ (final do exemplo 57) ou de um *tour du gosier*¹²⁷ (exemplo 59). No entender de Quantz esta desinência deverá ser sempre rápida, seja qual for o andamento da peça na qual a mesma figure.¹²⁸

Bacilly afirma que raramente os compositores indicam o final do trilo, com receio que os ignorantes lhe dêem o mesmo peso e a mesma força que às outras notas do ornamento, o que seria muito rude e desagradável devendo, portanto, ser subentendida.¹²⁹



Ex. 59

¹²⁵ Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 46

¹²⁶ A *chute* consiste num pequeno som ligado à nota precedente e que tal como o seu nome indica, significa cair. Move-se para baixo, sendo o desenho mais característico a antecipação da nota seguinte.

¹²⁷ O *tour du gosier* é uma espécie de grupeto, compreendendo quase sempre as três notas de uma terceira menor descendente, principiando na auxiliar superior e finalizando na nota principal.

¹²⁸ Jean Claude VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977, p. 44

¹²⁹ Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully à la révolution*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1934, pp. 60-61

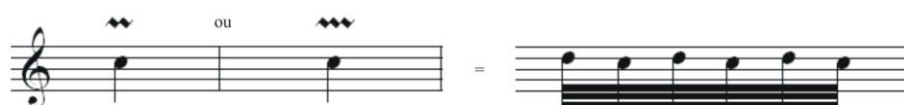
Considerado pelos teóricos da época como mais brilhante de todos os ornamentos e sendo também o que mais aparece, o trilo é designado com uma infinidade de nomes que, inicialmente, poderão deixar o leitor bastante embaraçado. No entanto Eugène Borrel aclara que, através de um exame atento, facilmente se conclui que essa diversidade aparente se reduz a um pequeno número de tipos fixos. Por outro lado, Vague explica que termos como *cadence coupée*, *double cadence coupée*, *double cadence battue*, *cadence appuyée battue et fermée*, apenas significam o contexto musical mais apropriado para o uso do trilo.¹³⁰

Resultantes da variação de um ou mais dos componentes acima descritos, os vários tipos de trilo franceses podem resumir-se às seguintes cambiantes: *tremblement simple*; *tremblement appuyé* ou *preparé*; *tremblement lié*; *cadence détaché*; *tremblement feint* e *double cadence*.¹³¹

14.a: *Tremblement simple* ou *cadence*

O trilo simples ou sem apoio surge, normalmente, sobre um tempo forte ou parte forte de um tempo, sobretudo numa série de semínimas ou colcheias e, especialmente, sobre uma das duas notas de um meio-tom.¹³²

O modelo fornecido por Chambonières, em 1670, para a *cadence* (exemplo 60), com o começo da auxiliar superior no tempo, torna-se o desenho standard nas tabelas de ornamentos para teclado.¹³³ No trilo simples, não temos um final, nem com a antecipação da última nota, nem com um grupeto.¹³⁴



Ex. 60

¹³⁰ Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully a la révolution*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1934, pp. 57-58

¹³¹ William Joseph MAUL, *The organ works of Nicolas de Grigny*, (diss., U. de Washington), 1965, pp. 162-163

¹³² Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully a la révolution*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1934, pp. 66-67

¹³³ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 259

¹³⁴ Ewald KOOIMAN, *Inequality in Classical French Music. Ornamentation in Classical French Organ Music*, Cambridge, Early Music Centre Publications, 1988, p. 16

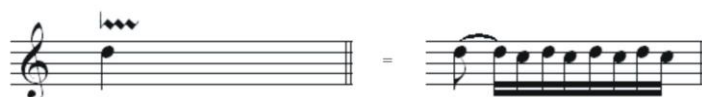
14.b: *Tremblement appuyé* ou *preparé*

Quando a apogiatura inicial ocupa cerca de metade do valor da nota principal, antes de começarem as alternâncias, dizemos que se trata de um *tremblement appuyé*.¹³⁵ Este tipo de trilo é a cadência por excelência que se encontra em todas as grandes divisões de uma peça (exemplo 61).¹³⁶



Ex. 61

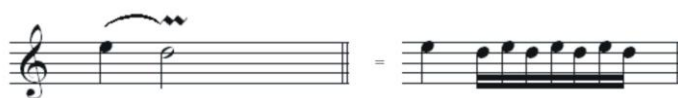
Para o mesmo ornamento, D'anglebert e Le Roux oferecem o modelo seguinte:¹³⁷



Ex. 62

14.c: *Tremblement lié*

Neste tipo de trilo temos o começo pela nota principal, que é ligada à nota precedente que se encontra uma segunda maior ou menor acima, e que serve de preparação para o trilo. Duas interpretações são possíveis: o trilo começa no tempo, na nota principal (exemplo 63)¹³⁸ ou a nota precedente é estendida até ao início do tempo seguinte e as alternâncias iniciam depois (exemplo 64).¹³⁹



Ex. 63

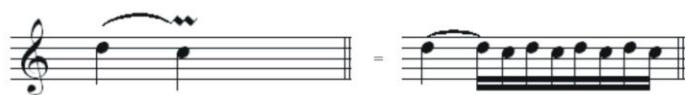
¹³⁵ William Joseph MAUL, *The organ works of Nicolas de Grigny*, (diss., U. de Washington), 1965, p. 162

¹³⁶ Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully a la révolution*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1934, p. 57

¹³⁷ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 260

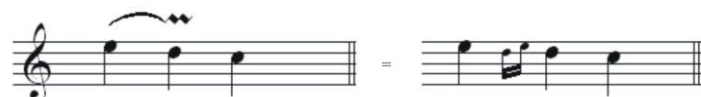
¹³⁸ Ewald KOOIMAN, *Inequality in Classical French Music. Ornamentation in Classical French Organ Music*, Cambridge, Early Music Centre Publications, 1988, p. 17

¹³⁹ Id., *ibid.*, p. 18



Ex. 64

Dom Bedos apresenta dois tipos de trilos ligados a que dá o nome de *cadence liée simple* (exemplo 65) e *cadence liée double* (exemplo 66), que se distinguem pelo início do ornamento antes do tempo.¹⁴⁰

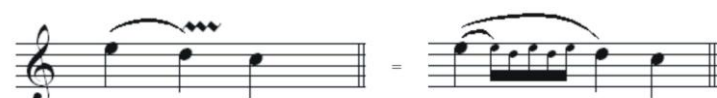


Ex. 65



Ex. 66

Similarmente, o *tremblement lié sans être appuyé*, apresentado por Couperin constitui mais um exemplo de um trilo principiado antes do tempo (exemplo 67).¹⁴¹



Ex. 67

De notar que relativamente aos trilos para teclado, estes modelos começados antes do tempo devem ser considerados uma exceção à regra.

14.d: *Cadence détaché*

Encontrando-se geralmente num contexto de terceira descendente, numa *cadence détaché* a nota precedente é encurtada de forma a acentuar a apogiatura inicial do trilo (exemplo 68).¹⁴²

¹⁴⁰ Ewald KOOIMAN, *Inequality in Classical French Music. Ornamentation in Classical French Organ Music*, Cambridge, Early Music Centre Publications, 1988, p. 17

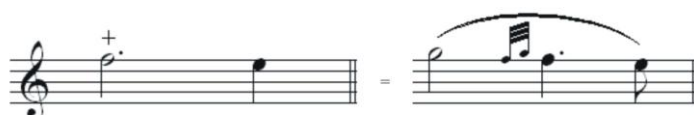
¹⁴¹ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 266



Ex. 68

14.e: *Tremblement feint*

Num *tremblement feint*, a preparação é sustentada praticamente até ao final da nota e as repercussões reduzem-se a uma simples alternância de duas notas, que devem ser quase imperceptíveis (exemplo 69).¹⁴³ Muito usado por cantores e por instrumentos que possam imitar a voz, pratica-se em sítios onde o sentido das palavras ainda não terminou ou o canto ainda não concluiu. É muito comum num contexto de notas descendentes.¹⁴⁴



Ex. 69

14.f: *Double cadence*

A cadência dupla faz-se sobre uma nota longa ascendendo por grau conjunto e sobre os finais. Muitas vezes, aplica-se sobre repousos não caracterizados harmonicamente por uma fórmula cadencial. De todos os trilos antigos é o que mais se assemelha ao trilo moderno.¹⁴⁵

O nome *double cadence* refere-se a qualquer elaboração para além das duas notas que constituem o corpo do trilo. O ornamento extra pode surgir no final do trilo ou, mais frequentemente, no início estendendo, desse modo, o ornamento para trás e

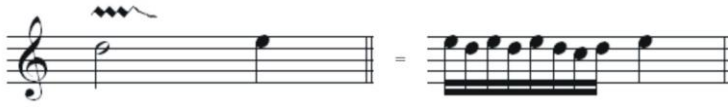
¹⁴² Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully a la révolution*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1934, p. 60

¹⁴³ William Joseph MAUL, *The organ works of Nicolas de Grigny*, (diss., U. de Washington), 1965, p. 162

¹⁴⁴ Eugène BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully a la révolution*, Paris, Editions d'Aujourd'Hui, 1934, p. 67

¹⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 63

usurpando, por vezes, o tempo da nota precedente.¹⁴⁶ O modelo mais comum entre cravistas é o que apresenta o grupeto no final do trilo (exemplo 70).¹⁴⁷



Ex. 70

D'Anglebert, Raison, Dieupart, entre outros, apresentam para a *cadence double* arquétipos mais complexos, com o ornamento extra no início do trilo, sendo alguns modelos acrescidos de uma conclusão, uma espécie de trilos com preparação e resolução (exemplo 71).¹⁴⁸



Ex. 71

¹⁴⁶ William Joseph MAUL, *The organ works of Nicolas de Grigny*, (diss., U. de Washington), 1965, p. 163

¹⁴⁷ Robert DONINGTON, "Ornaments", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed., London, Macmillan, 1980, Vol.13, p. 843

¹⁴⁸ Sandra SODERLUNG, *Organ Technique An Historical Approach*, Vol.II, Chapel Hill, Hinshaw Music, 1980, p.103

15. O uso do trilo no hino *Veni Creator* de Nicolas de Grigny

Ainda que o modelo standard do trilo para os instrumentos de teclado seja o trilo começado pela nota superior, sobre o tempo, existem várias circunstâncias em que a aplicabilidade da regra soa pouco satisfatória. Neumann afirma que a ênfase na nota superior de um trilo só tem sentido musical, quando se trata de um longo acento numa nota dissonante, sendo que um trilo começado pela nota principal ou com a apogiatura antecipada, converte-se essencialmente num acento melódico.¹⁴⁹ Esta ambivalência do trilo amplia a esfera de acção para o seu tratamento imaginativo. No entender de Maül, limitar o trilo a uma função harmónica não só empobrece o vocabulário ornamental, como também falsifica frequentemente o significado de determinadas passagens, cuja ênfase harmónica não é solicitada, podendo destruir o sentido da linha melódica em vez de clarificá-la.¹⁵⁰

Logo no primeiro trilo que figura no *Veni Creator en taille*, uma antecipação da apogiatura contribuirá para um melhor entendimento da linha melódica (exemplo 72). Também no compasso seguinte, uma apogiatura adiantada fará mais sentido, não só porque o ornamento se encontra sobre uma nota muito curta, mas também, porque o começo do mesmo no tempo não acarretará qualquer tipo de acento harmónico uma vez que a nota da apogiatura já se encontra numa das vozes superiores.



Ex. 72

No compasso 32 (exemplo 73), podemos iniciar o trilo pela nota principal, sendo que a nota anterior que se encontra uma segunda menor acima, funcionará como

¹⁴⁹ Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, p. 243

¹⁵⁰ William Joseph MAUL, *The organ works of Nicolas de Grigny*, (diss., U. de Washington), 1965, p. 160

apogiatura. Noutros sítios similares e, tendo em conta a diversidade, podemos fazer trilos iniciados pela nota superior antes do tempo.



Ex. 73

Os trilos aplicados tanto à sequência de semínimas quer do compasso 35, quer do compasso 36 apelam, mais uma vez, ao início do ornamento pela nota principal, podendo a nota anterior funcionar de apogiatura. Para criar variedade, também aqui podemos fazer num dos compassos um trilo começado pela nota superior antecipado.

O trilo colocado na terceira nota da resposta ao tema principal da fuga (exemplo 74) aparece num contexto melódico, sendo preferível a antecipação da apogiatura.



Ex. 74

Por uma questão de coerência, também o trilo aplicado sobre a terceira nota do tema invertido no compasso 15 (exemplo 75) deverá ser interpretado com a apogiatura antecipada.

Ainda para o segundo trilo do mesmo compasso, uma antecipação da apogiatura ou um trilo começado pela nota principal, com uma única alternância sobre o tempo,

clarificará a entrada da resposta na segunda voz, ao mesmo tempo que acentua o carácter melódico da nota sobre a qual está colocado o ornamento.



Ex. 75

Tendo em conta o carácter vivo da peça e, pretendendo-se uma maior fluência melódica, é recomendável a performance de todos os trilos que figuram no duo, antecipada em relação ao tempo, exceptuando os trilos dos compassos 44 (exemplo 76) e 51 (exemplo 77); o primeiro, porque temos nesse momento um maior repouso o que permite uma interpretação sobre o tempo, o último para acentuar a cadência final da peça.



Ex. 76



Ex. 77

O trilo que figura no compasso 1 (exemplo 78), tal como outros que aparecem no mesmo contexto, no *récit de cromorne*, solicita o uso da vertente do trilo começado pela

nota principal; por um lado, pelo facto da nota anterior se encontrar no grau imediatamente acima, podendo funcionar como apogiatura, por outro lado, devido ao ornamento se deparar sobre a nota do tempo fraco, não necessitando de qualquer tipo de acento.



Ex. 78

No compasso 27 da mesma peça (exemplo 79), uma possibilidade para a interpretação do trilo, em vez de repetirmos a nota sol para iniciar o ornamento, é considerá-la como primeira do trilo, fazendo-a coincidir com o início do terceiro tempo.



Ex. 79

Salvo o último trilo que é um característico *tremblement lié* e o primeiro do compasso 39, por não ser possível interpretar antes ao tempo, todos os trilos que aparecem no *récit de cromorne* a partir do compasso 37 (exemplo 80), surgem num contexto melódico, sempre sobre colcheias e, por isso, melhor interpretados em antecipação ao tempo.



Ex. 80

Na abertura francesa do *dialogue sur les grands jeux*, um papel fundamental é exercido pela harmonia. Aplicados sobretudo a acordes com sétima, a interpretação dos trilos sobre o tempo adicionará uma maior tensão a essas harmonias.

Já o emprego dos trilos na parte central da peça pode resumir-se a uma funcionalidade melódica, melhor sublinhada por uma performance dos ornamentos em antecipação ao tempo ou começando pela nota principal.

Exceptuando os trilos dos compassos 78 (exemplo 81) e 81 (exemplo 82), que por surgirem numa voz intermédia, num tempo fraco e num contexto melódico, não exigem uma especial ênfase, todos os trilos que figuram no postlúdio final carecem de um acento harmónico tal como acontece na secção inicial da peça.



Ex. 81



Ex. 82

16. Conclusão

Um dos aspectos mais importantes de toda a música francesa do século XVII é, sem dúvida, a ornamentação. Acrescentados livremente pelo intérprete ou escritos na partitura através de pequenas notas ou símbolos, mais do que uma função decorativa, os ornamentos eram indispensáveis a uma boa compreensão do texto musical.

Dado que, na altura, a ornamentação escrita quase não se distinguia da improvisada, uma vez que o intérprete/improvisador era na maioria das vezes o próprio compositor, para o intérprete de hoje a informação histórica acerca do assunto torna-se forçosa para que cada realização individual tenha o mínimo de credibilidade.

No meu caso em particular a interpretação ao órgão, especialmente o hino *Veni Creator*, revelou-se uma verdadeira descoberta musical após a análise dos ornamentos que figuram nessa obra.

Uma análise aturada dos inúmeros tratados sobre ornamentação deixados pelos teóricos da época e, relativamente ao órgão, as tabelas de ornamentos que figuram nos prefácios dos *Livre d'orgue* de alguns dos compositores mais importantes do período barroco, poderão contribuir para interpretações mais fiéis aos princípios da época. Sabendo que essas tabelas apresentam, sobretudo, o contorno melódico dos ornamentos é indispensável observar o contexto em que os mesmos foram empregues, ou seja, a função dos mesmos no discurso musical (melódica, rítmica ou harmónica), o que por sua vez, permite deliberar acerca da sua execução: sobre o tempo, antes do tempo, ou no caso de um acento rítmico, incisiva no tempo; assim como a sua duração e velocidade.

Identicamente, questões como, andamento, acústica, registação ou mesmo o teclado do órgão em que se toca, não poderão ser descuradas.

A última palavra pertence, obviamente, ao *bon goût*...

17. Bibliografia e Fontes

ANDERSON, Warren, STEINER, Ruth, WARD, Tom R., TEMPERLEY, Nicholas, “Hymn”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed., London, Macmillan, 1980, Vol.8, pp.836-851

BACH, C.P.E., (1749), *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, traduzido e editado por William J. Mitchell, New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1949, pp. 41-136

BORREL, Eugène, *L'interprétation de la Musique Française de Lully a la Revolution*, Paris, Editions D'Aujourd'Hui, 1934, pp. 53-104, 136-196

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte: ‘Nicolas de Grigny’, *Guide de la musique d'orgue*, sob a direcção de G. Cantagrel, Paris, Fayard, 1991

CALDWELL, John, “Organ Hymn”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed., London, Macmillan, 1980, Vol.13, pp.779-780

CANDÉ, Roland de, *Histoire universelle de la musique*, tome 1, Paris, Éditions le Seuil, 1978, pp. 217-218

COUPERIN, François (fac-símile do original de 1716), *L'Art de Toucher le Clavecin*, traduzido e editado por Margery Halford, 2nd ed., U.S.A., Alfred Masterwork Edition, 1974

DONINGTON, Robert, “Ornaments”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed., London, Macmillan, 1980, Vol.13, pp.827-867

DUFOURCQ, Norbert, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze a Jehan Alain*, 2nd ed., Paris, Librairie Floury, 1949, pp. 13-88

FERGUSON, Howard, *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century*, New York, Oxford University Press, 1975, pp. 67-77, 98-105, 136-144

GRAVET, Nicole, *L'orgue et l'art de la registration en France du XVI^e siècle au debut du XIX^e siècle*, Chatenay Malabri, Ars Musicae, 1996, pp. 26-27

HARNONCOURT, Nikolaus, *O discurso dos sons*, 2nd ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1982, pp. 17-23, 34-64, 115-127

HARVEY, Grace, *French organ Music Past and Present*, New York, Bibliolife, 1919, pp.33-36

HOLMAN, Peter, *Notation and Interpretation*, in *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*, London, The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2002

HOWELL, Almonte, "Grigny, Nicolas de", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th ed., London, Macmillan, 1980, Vol.7, pp.730

LACAS, Pierre-Paul, notas ao disco de Michel Chapuis, *Le livre d'orgue de Nicolas de Grigny*, Tome II, Astrée, 1976

LAUKVIK, Jon, *Historical Performance Practice in Organ Playing*, Vol.I., tradução da 3^a ed. (Orgelshule zur historischen Aufführungspraxis) por Brigitte and Michael Harris, Stuttgart, Carus, 1996, pp. 159-196

KOOIMAN, Ewald, *Inequality in Classical French Music. Ornamentation in Classical French Organ Music*, Cambridge, Early Music Centre Publications, 1988

MAUL, William Joseph, *The organ works of Nicolas de Grigny*, (diss., U. de Washington), 1965

MORONEY, Davitt, *Keyboard*, in *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*, London, The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2002, p. 49-66

NEUMANN, Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey, Princeton, 1978, pp. 31-37, 49-80, 241-270, 389-399, 415-436, 525-532

PEDRO, Dionisio , SÁNCHEZ, Vicente, *Manual práctico de ornamentación Barroca*, Madrid, Real Musical, S.A., 1987

PIRRO, André, *Prefácio do Livro d'Orgue de Nicolas de Grigny*, Shott, 1904

QUANTZ, Johann Joachim : *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752/R, 3/1789/R; Eng. Trans., 1966, 2/1985, como *On Playing the Flute*)

SADIE, Julie Anne, *Guide de la musique baroque*, traduzido do inglês por Marc Vignal, L'Étang-laVille, Fayard, 1995, pp. 216

SODERLUNG, Sandra, *Organ Technique An Historical Approach*, Vol.II, Chapel Hill, Hinshaw Music, 1980, pp.102-120

VEILHAN, Jean Claude, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.)*, Paris, Alphonse Leduc, 1977

WILLIAMS, Peter, *A New History of the Organ*, London, Faber and Faber, 1980

Recursos na Rede

“Caeremoniale Episcoporum”, <http://www.newadvent.org/cathen/03133a.htm>, consultado em 26-09-2009

“Catecismo da Igreja Católica, “Orações Comuns”, http://www.agencia.ecclesia.pt/catecismo/oracoes_ver.asp?oracaoid=13 , consultado em 15-05-2009

Catholic Encyclopedia, “Veni Creator Spiritus”, <<http://www.newadvent.org/cathen/15341a.htm>>, consultado em 07-02-2011

HAMEL, Paulo, “Música Sacra e & Adoração, Que é um hino?”, <http://www.musicaeadoracao.com.br/hinos/que_e_hino.htm>, consultado em 21-10-2008

KREITNER, Kenneth, “Ornaments, §7: French Baroque” <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49928pg7?q=bon+go%C3%BBt&search=quick&pos=8&_start=1#firsthit>, consultado em 07-02-2011

LENTI, Vicent A., “Urban VIII and the Revision of the Latin Hymnal”, <<http://www.ewtn.com/library/LITURGY/REVISHYM.TXT>> , consultado em 14-05-2009

“Nicolas Gigault’s Life and Work”, <<https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action;jsessionid=0A4A5939EB1A25FA8CFDAF39974697A1?institutionalItemId=1106>>, consultado em 26-05-2009

VONARB, Francis, “Veni Creator”, <<http://www.newadvent.org/cathen/15341a.htm>>, consultado em 18-05-2009

ROSEMAN, Ronald, “Baroque Ornamentation”

<<http://idre.colorado.edu/Publications/Journal/JNL3/jnl.3index>>, consultado em 24-05-2009

18. Discografia

André Raison (messe du troisième ton), Jean-Henri D'Angerbert (cinq fugues), Xavier Darasse, 1 Disco, Stereo Compatible, 1969, AMS 18

Baroque Organ Music from France, Stefan Johannes, Arte Nova, 2001, ANO 868950

L'encyclopédie de l'orgue, André Isoir, 1 Disco, Erato, 1973, LPL 3548 1Y

L'orgue du Temple du Vigan, Luc Antonini, 1 CD, SACEM, 2002, Association des amis de l'orgue du Temple de Vigan

L'orgue Silberbann d'Ebermunster, Bernard Chalté, Pamina, 1988, SPM 513 306

Le Grand Siècle, André Stricker, 1 CD, Pamina, 1995, ILD 870

Le livre d'or de l'orgue français - 11, André Isoir, 1 Disco, Calliope, 1972, LPL 3469 1Y 380

Le livre d'or de l'orgue français - 13, André Isoir, 1 Disco, Calliope, 1974, LPL 4125 2Y 380

Le livre d'or de l'orgue français – 14, André Isoir, 1 Disco, Calliope, 1974, LPL 4005 1Y 380

Le livre d'or de l'orgue français -10, André Isoir, 1 Disco, Calliope, 1972, LPL 3468 2Y 380

Le livre d'or de l'orgue français -7, André Isoir, 1 Disco, Calliope, 1973, LPL 3686 1Y 380

Le livre d'orgue de Nicolas de Grigny Michel Chapuis, Tome II, Astrée, 1976, AS 9

Le Siècle D'or de L'orgue français, André Isoir, 1 Disco, Calliope/Harmonia Mundi, 1972-1975, Cal 6911

Livre de Noël pour l'orgue, Louis-Claude Daquin, Christian Moyen, 1 CD, Nouveau, K617, 1997, M7 865

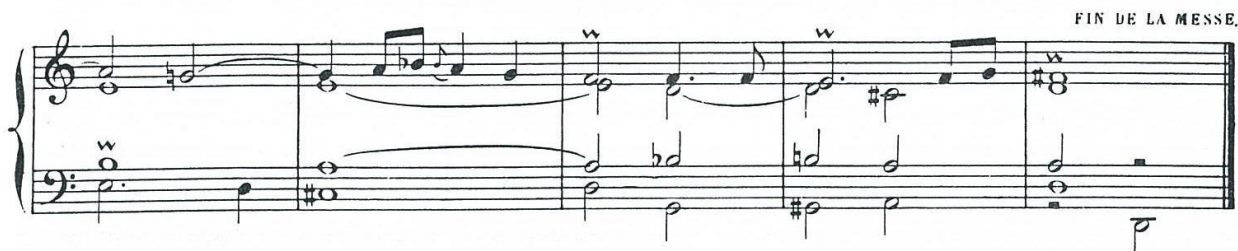
Nicolas de Grigny, les cinq hymnes, André Isoir, 1CD, Harmonia Mundi, 1972, Cal 6912

Noëls à l'orgue, Michel Chapuis, Harmonia Mundi, 1955, HMO 30 531

KEĬ, Koïto, *Guillaume-Gabriel Nivers* (Messe, Suites et Motets), Koïto Keï, 2 CD Disco, Tempéraments, 2006, TEM 316033/34

Anexo I

Partitura do hino Veni Creator de Nicolas de Grigny, GRIGNY, Nicolas de, *Livre d'Orgue*, Schott, 1904



VENI CREATOR

EN TAILLE A 5^(*)



(*) CLAVIERS réunis: Fonds 16, 8, 4, 2. Plein-jeu.
PÉDALE: Fonds et Anches 8, 4.

(**) RÉ au lieu de DO dans l'édition originale.

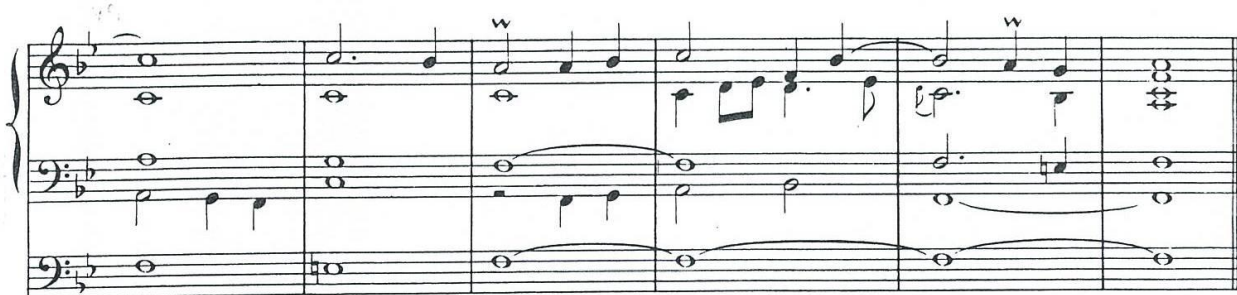
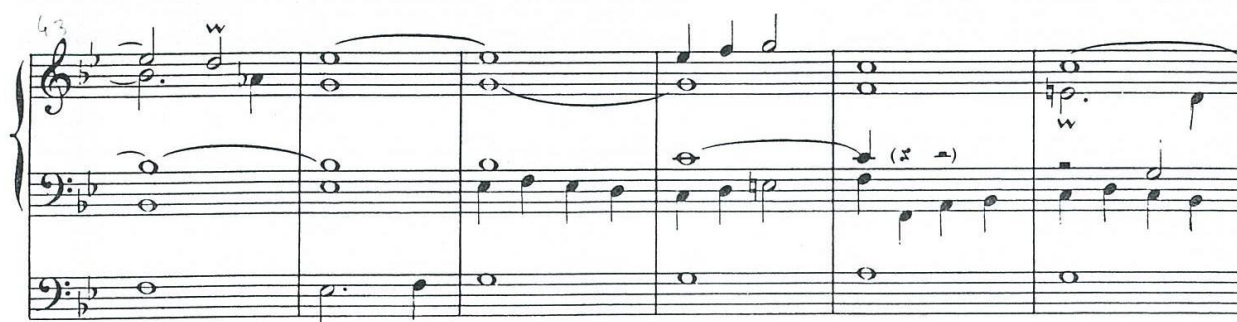
54

Handwritten measure number 12 above the first staff. This system contains six measures of music. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 13 and a slur in measure 15. The middle staff (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. The bottom staff (bass clef) contains a simple bass line with whole and half notes. The key signature has one flat, and the time signature is 5/4.

Handwritten measure number 18 above the first staff. This system contains six measures. The top staff continues the melodic development with various ornaments and slurs. The middle and bottom staves maintain the harmonic and bass foundations. The notation includes a variety of note values and rests, typical of a 5/4 time signature.

Handwritten measure number 24 above the first staff. This system contains six measures. The top staff shows more complex melodic patterns, including a trill in measure 25 and a slur in measure 27. The middle and bottom staves continue their respective parts, with the bottom staff featuring a steady pulse of whole notes.

Handwritten measure number 30 above the first staff. This system contains six measures. The top staff features a melodic line with a trill in measure 31 and a slur in measure 33. The middle and bottom staves provide the harmonic and bass support, with the bottom staff consisting of whole notes.



FUGUE À 5 (*)

(Moderato.) Cornet séparé.

Cromorne.

(*) POSITIF: main gauche, Cromorne (ou Clariette) Cor de nuit de 8, Flûte douce de 4.
 6^d ORGUE: main droite, Montre et Bourdon de 8.
 PÉDALE: Soubasse 16, Flûte et Violoncelle de 8.

5

Pedalle.

10

15

20

(sic.)

Handwritten musical score system 1, measures 25-30. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats. Measure 25 is marked with a '25' and a fermata. Measure 30 is marked with a '30' and a fermata. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score system 2, measures 31-36. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats. Measure 31 is marked with a '31' and a fermata. Measure 36 is marked with a '36' and a fermata. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score system 3, measures 37-42. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats. Measure 37 is marked with a '37' and a fermata. Measure 42 is marked with a '42' and a fermata. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score system 4, measures 43-48. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats. Measure 43 is marked with a '43' and a fermata. Measure 48 is marked with a '48' and a fermata. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The system concludes with a double bar line.

DUO (*)

(And^{ro}) †

4

7

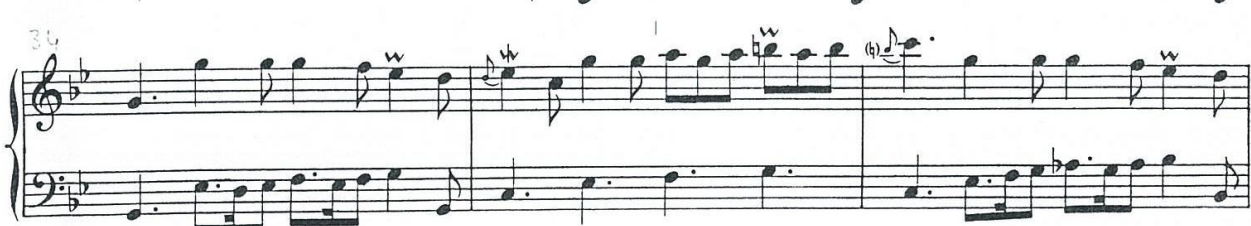
10

13

16

(*) RÉCIT: main gauche, Basson de 8.

POSITIF: main droite, Cor de nuit de 8, Flûte douce de 4, Nasard de $2\frac{2}{3}$ *ad lib.* ou 6! ORGUE: Fl.harm. de 8.



40

43

46

49

(tr.)

(Rall.)

RÉCIT DE CROMORNE (**)

(And^{te})

(pos.) Jeu doux.

(tr.)

Cromorne.

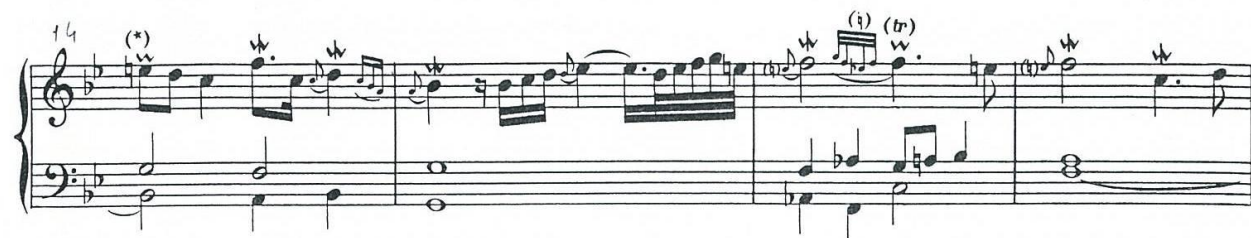
(G¹ O.)

(PED.)

5

(*) Noté ainsi dans l'édition originale:

(**) RÉCIT: Hautbois. — G¹ ORGUE: main droite, Bourdon de 16, Récit accouplé.
POSITIF: main gauche, Flûte de 8 PÉDALE: Souffle de 16, Tirasse du Pos.



(*) Gravé ainsi dans l'édition originale:

(**) Gravé ainsi dans l'édition originale:

62 38

DIALOGUE SUR LES GRANDS JEUX(*)

(Maestoso.)

(*) Grand chœur avec Corneet, sans Plein-jeu.

2C

Handwritten musical notation for system 2C. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats.

31

Dessus.

(G¹0.)

(POS.)

Handwritten musical notation for system 31. The treble staff features a melodic line with a trill (tr.) and a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats.

3C

Handwritten musical notation for system 3C. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats.

Handwritten musical notation for system 4. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats.

(tr.)

(POS.)

Basse

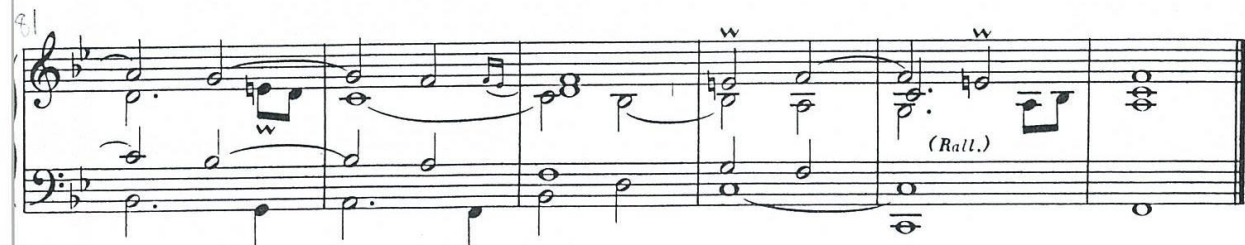
(G¹0.)

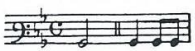
Handwritten musical notation for system 5. The treble staff features a melodic line with a trill (tr.) and a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats.

53

Handwritten musical notation for system 53. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats.

64



(*) Noté ainsi dans l'édition originale: 

Anexo II

Fac-simile do hino Veni Creator de Nicolas de Grigny, *Premier Livre D'Orgue contenant une Messe et les Hymnes des Principales Festes de L'Année* composé par Nicolas de Grigny organiste de l'Église de Reims, Stil Éditions, 1980

PREMIER LIVRE D'ORGUE

contenant

UNE MESSE ET LES HYMNES
DES PRINCIPALES FESTES DE L'ANNÉE

Composé

PAR N. DE GRIGNY

ORGANISTE DE L'ÉGLISE CATHÉDRALE DE REIMS

DÉDIÉ

A MESSIEURS les Vénérables *Lévesques, Doyen, Chantre,*
Chanoines, et Chapitre de l'Église Métropolitaine de Reims.

A PARIS.

Chez Pierre-Augustin Le Mercier à l'entrée de la Rue du Poin du côté de la Rue S. Jacques.
vis-à-vis Saint-Yves. Et à Reims chez l'Auteur.

AVEC PERMISSION.

M. D. C. XCIX. gravez par Roussel

Veni creator en taille ja 5.

39

A handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves. The notation is in a historical style, likely 16th or 17th century, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line across the staves, with various note values including minims, crotchets, and quavers. There are several measures with rests, and the piece concludes with a double bar line. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.

Fugue à 5.

40

This page contains the handwritten musical score for measures 40 through 49 of a five-part fugue. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The instruments are labeled as follows:

- Staff 1 (Top):** Cornet-repère (Cornet-referent)
- Staff 2:** Trompette (Trumpet)
- Staff 3:** Trompette (Trumpet)
- Staff 4:** Trompette (Trumpet)
- Staff 5 (Bottom):** Pédalle (Pedal)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (e.g., *f*, *p*). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score shows a complex interweaving of melodic lines across the different parts.

This is a handwritten musical score for a piano and violin duo. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in black ink on aged paper.

- System 1:** The top staff (violin) begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff (piano) starts with a bass clef and contains a more complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth and thirty-second notes.
- System 2:** Continues the musical development. The violin part has a measure marked with a '4.1' above it. The piano part continues its intricate accompaniment.
- System 3:** The violin part features a series of beamed sixteenth notes. The piano part has a measure with a '4.1' above it, mirroring the notation in the first system.
- System 4:** The violin part has a measure with a '4.1' above it. The piano part continues with its complex accompaniment.
- System 5:** The violin part has a measure with a '4.1' above it. The piano part continues with its complex accompaniment.

The score is characterized by its dense notation, particularly in the piano part, which uses many beamed notes to create a fast, rhythmic texture. The violin part provides a more melodic counterpoint. The key signature remains one flat throughout the visible portion of the score.

This image displays a handwritten musical score for a four-part setting, likely a Mass, featuring complex polyphonic textures. The score is written on four staves, with the top staff in treble clef and the bottom three in bass clef. The notation is dense, with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The music is written in a single key, with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems, each containing two staves. The first system shows the beginning of the piece, with a common time signature 'C' at the start of the bottom staff. The second system continues the polyphonic texture, with various musical markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano) indicating dynamics. The handwriting is clear and legible, typical of a professional composer's manuscript.

Récit de Gromorne.

43

Jeu doux

This is a handwritten musical score for a piece titled "Récit de Gromorne." The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring a treble clef on the upper staff of each system and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and dynamic markings such as "Jeu doux" and "Gromorne". The score is characterized by its dense, flowing lines and the use of slurs to connect phrases. The handwriting is elegant and typical of 18th or 19th-century musical manuscripts.

Dialogue sur les grands Joux.

44

Grand Jeu

Petit Jeu

base

dessus

This is a handwritten musical score for a piece titled "Dialogue sur les grands Joux". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The first system includes a label "Grand Jeu" on the left staff. The second system has a label "Petit Jeu" on the left staff. The third system has a label "base" on the right staff. The fourth system has a label "dessus" on the right staff. The score is written in a single system, with the title and measure number "44" at the top left. The notation includes many beamed notes, suggesting a fast or complex rhythm. There are also some markings that look like "w" or "v" above some notes, possibly indicating breath or bow marks. The handwriting is elegant and typical of 18th or 19th-century musical manuscripts.

45

blare

Grand Jeu.

Anexo III

Órgão da Sé de Leiria

Localidade: Leiria

Localização: Nave Central

Construtor: Georges Heintz

Ano Construção: 1998

Disposição dos registos

I Órgão Principal (G.O.)	II Órgão Expressivo (R.)	III Órgão Solo (S.)	Pedal (P)	Acoplamentos
6- Flûte à cheminée 4'	16-Tierce 1'3/5	1-Cornet dessus V 8'	29-Tremblant Récit	II / I
7- Bourdon 8'	17- Voix Celeste 8	2-Flûte harmonique 8'	30-Bourdon 32'	III / I
8- Montre 16'	18-Viole de Gambe 8'	3-Flûte octaviante 4'	31-Contrebasse 16'	I / P
9- Principal 8'	19-Cor-de-nuit 8'	4-Tuba 8'	32-Soubasse 16'	II / P
10-Octave 4'	20-Bourdon 16'	5-Clairon harmonique 8	33-Principal 8'	II / P
11-Quinte 2'2/3	21-Geigenprincipal 8'		34-Flûte Grosse 4'	
12-Doublette 2'	22-Praestant 4'		35-Trompette 8'	
13-Furniture 5Rgs	23-Nazard 2'2/3		36-Pausaune 16'	
14-Trompette 8'	24-Quarte de nazard 2'		37-Mixtures	
15-Cromorne 8'	25-Plein jeu 5Rgs		38-Anches	
	26-Basson-Hautbois 8'			
	27-Trompette harmonique 8'			
	28-Bombarde 16'			